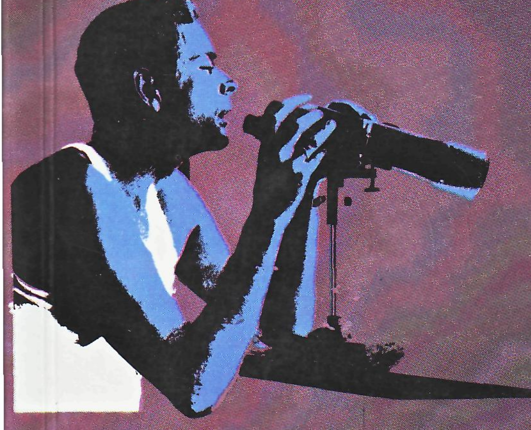
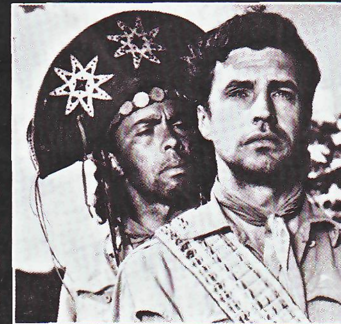
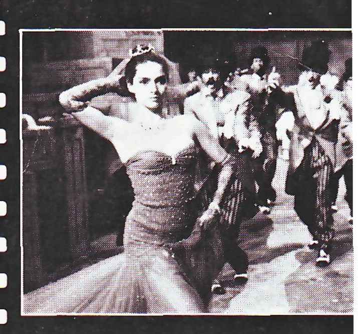
EL CARRETE MÁGICO

JOHN KING



UNA HISTORIA DEL CINE LATINOAMERICANO



TM EDITORES

EL CARRETE MÁGICO
Una historia del cine latinoamericano

por
JOHN KING





• **TERCER MUNDO S.A.** BOGOTÁ
TRANSV. 2a. A No. 67-27, TELS: 2550737 - 2551695, A.A. 4817, FAX 2125976
• **TM LIBROS INTERNACIONAL, C.A.** CARACAS
AVDA. LAS ESTANCIAS CON CALLE LOS MANGOS, QUINTA LILAM, LA CAMPIÑA. FAX 744001
• **TM LIBROS INTERNACIONAL, C.A.** QUITO
GASPAR DE CARVAJAL 730 Y GARCÍA LEÓN TELS. 905932 - 226497

título original: magical reels: a history of cinema in latin america
publicado por verso / nlb, 1990
edición autorizada por verso / nlb,
londres, para todo el mundo de habla hispana

traducción: gilberto bello

cubierta: diseño de hugo díaz
fotografías: archivo augusto bernal;
archivo fotograma ltda.; carlos monsiváis,
rostros del cine mexicano, américo arte editores,
méxico, 1993

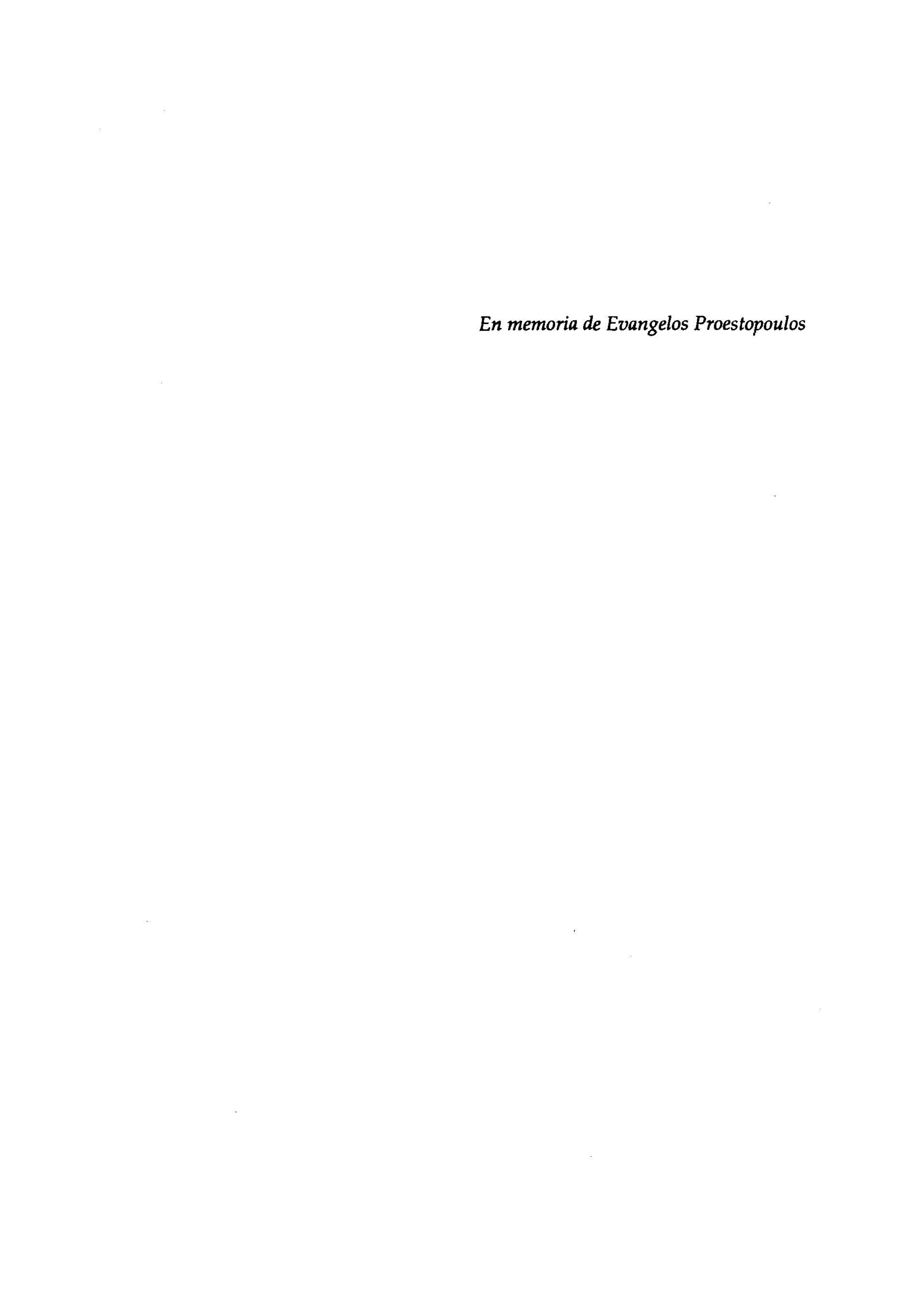
primera edición: septiembre de 1994

ISBN 958-601-480-0

edición, armada electrónica,
impresión y encuadernación:
tercer mundo editores

impreso y hecho en colombia
printed and made in colombia

2663-94-263



En memoria de Evangelos Proestopoulos

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS

Desearía agradecer a la Academia Británica, al Consejo Británico y a la Universidad de Warwick por subvencionar mis investigaciones en América Latina.

En este trabajo, que intenta cartografiar el campo del cine latinoamericano, he recurrido a investigaciones de docenas de personas reconocidas; de ellas hago mención en las notas a pie de página. Muchos ofrecieron su auxilio, aliento y guía intelectual a lo largo de los años. Fueron estimulantes la energía y el entusiasmo de Don Ranvaud durante mis primeros años en la Universidad de Warwick, especialmente por lo que atañe a la organización de la revista *Framework*. Los eruditos que asistieron al simposio sobre cine que convoqué en la Conferencia de Americanistas de 1982 se constituyeron en amigos de quienes mucho aprendí: Bob Stam, Randal Johnson, Jean Claude Bernadet, Michael Chanan, Malcolm Coad, Alberto Ruy Sánchez, Margarita de Orellana, Pedro Sarduy. Las precursoras investigaciones de Julianne Burton y de Michael Chanan han sido esenciales para la formulación de mis ideas. Particular deuda de gratitud tengo con Ana López por haberme hecho conocer generosamente su brillante tesis doctoral acerca del nuevo cine latinoamericano; ésta aparecerá dentro de poco en forma de libro. Mi enfoque es diferente del suyo, pero su estudio me ayudó de distintas maneras en mi esfuerzo por sintetizar tan inmanejable y amorfo cuerpo de trabajo.

Quisiera expresar también mis agradecimientos a Carlos Monsiváis, Margo Glantz, Carlos Fuentes, Gabriel Figueroa, Luz del Amo, Luci Fernández de Alba, Tere de la Rosa, Raúl Ortiz, Elena Uribe, Zafra Films, Lita Stantic, María Luisa Bemberg, Bebe Kamin, Beatriz Sarlo, Paulina Fernández Jurado, Paulo Antonio Paranagua, Roberto Schwarz, Marcos Zurinaga, Ángel Quintero Rivera, Jorge Sanjinés, Dale Carter, Callum McDonald, Nissa Torrents, Holly Aylett, Malcolm Deas, Ana de Skalon, Jean Stubbs y Jackie Reiter.

He tenido el privilegio de trabajar con el Teatro Nacional Cinematográfico de Londres por cierto número de años y he recibido constantemente el apoyo de Sheila Whitaker y, más recientemente, de Rosa Bosh.

Pauline Wilson, en la Universidad de Warwick, mecanografió numerosas versiones de este libro con gran dedicación y esmero. Su destreza en el procesamiento de palabras acudió en socorro del último iletrado en materia de computadores en este nuevo mundo de signos e impulsos electrónicos.

Gerald Martin me proporcionó considerable aliento y muy agudos comentarios críticos. James Dunkerley resultó invaluable al no permitirme cejar en este esfuerzo, tranquilizándome constantemente y poniendo a mi disposición sus conocimientos bibliográficos y una vasta erudición sobre los desarrollos históricos, políticos y culturales en América Latina, todo ello con gran propiedad y buen humor. Mis mayores agradecimientos a Dimitra, una vez más.

John King
*Warwick, marzo de 1990**

* La versión original del libro en inglés fue publicada en 1990. Si bien todos los capítulos no pudieron ser actualizados, el autor añadió dos breves reseñas correspondientes a México y Colombia que reflejan los últimos desarrollos de la industria fílmica en dichos países.
La editorial agradece adicionalmente a Augusto Bernal, a Sergio Cabrera y a Carlos Monsiváis por facilitar parte del material fotográfico incluido en esta edición.

INTRODUCCIÓN

> En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol, de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. Resolvió reducir cada una de sus jornadas pretéritas a unos setenta mil recuerdos, que definiría luego por cifras. Lo disuadieron dos consideraciones: la conciencia de que la tarea era interminable, la conciencia de que era inútil.
>
> Jorge Luis Borges[1]

En su cuento "Funes, el memorioso", Jorge Luis Borges nos enfrenta con un joven lisiado uruguayo, bendito o maldito con el don del recuerdo total. Absolutamente todo lo recuerda. Funes encara el agobiante problema de la clasificación: ¿Cómo puede la simple palabra perro, por ejemplo, abarcar toda una diversidad de razas y de categorías? Le molesta que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tenga el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). A la postre, abrumado por el caudal de minucias que guarda su memoria, Funes muere de congestión pulmonar. El narrador de la historia, sin embargo, parece querer ofrecernos algún asomo de esperanza. "Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos"[2].

El relato, urdido por un famoso escritor que fue él mismo un cinéfilo y un prominente crítico, formula una admonición a cualquier historiador lo suficientemente ambicioso o temerario como para pretender clasificar una materia tan extensa y amorfa como el cine latinoamericano. El crítico no se encuentra bendecido con la memoria absoluta y sólo tiene acceso a copias, memorias, reconstrucciones. Así mismo, los problemas de clasificación son inmensos. Por simple que un libro de este género pueda parecer, su empresa no debe ser juzgada inútil por sus

1 Jorge Luis Borges, "Funes, el memorioso", en *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 130.
2 *Ibíd.*, p. 131.

lectores. Hasta el presente no existe ningún estudio en inglés que analice las diversas corrientes del cine latinoamericano durante el siglo XX. Este trabajo intenta llenar ese vacío delineando los contornos principales del campo de investigación.

¿Cuáles son las mayores dificultades o limitaciones en semejante empeño? Los historiadores del cine en América Latina están enfrentados a la industriosa tarea de reconstruir datos que provienen de muy diversas fuentes. Como Ana López lo puntualiza en un estudio publicado no hace mucho sobre la historiografía más reciente[3], un número muy escaso de las primeras películas ha sobrevivido a los azares de la historia y la geografía. En 1982 se incendió la Cinemateca de Ciudad de México, y allí se consumió una de las más importantes colecciones de cine mexicano y latinoamericano. Lo imperioso de la conservación ha sido reconocido en decenios recientes, pero hay pocas fuentes disponibles y, en la mayoría de los casos, el material ya ha desaparecido: un notable cinematografista de los primeros tiempos, el argentino Federico Valle, quien debió enfrentar épocas difíciles, padeció la ignominia de ver sus películas destruidas y recicladas en una fábrica de peinillas. La restauración y preservación de las películas más viejas es prioritaria en la agenda de la recientemente creada Fundación para el Cine Latinoamericano, según lo declara su presidente, Gabriel García Márquez:

> Más importante es la creación de un archivo cinematográfico latinoamericano. Yo acuñé la frase: "trabajamos para el olvido". Nada ganamos con enseñar a los muchachos cómo hacer películas si lo que ellos hacen no va a durar veinte años. Lo que ya existe está a punto de perderse, nadie va a recordar lo que hemos hecho. La idea de la Fundación es preservar estas cosas[4].

En muchos casos, ya existe el olvido.

Es preciso extractar gran parte de la información inicial sobre el cine latinoamericano de los relatos periodísticos, ya que

> en la mayoría de los casos, simplemente no había publicaciones en América Latina que conservaran para la posteridad contrataciones y

3 Ana López, "A Short Story of Latin American Film Industries", en *Journal of Film and Video*, XXVII, invierno de 1985, pp. 55-59.

4 Gabriel García Márquez, "Of Love and Levitation", entrevista con Patricia Castaño y Holly Aulett, en *Times Literary Supplement*, octubre 20-26 de 1989, p. 1152.

estrategias. Sin una amplia infraestructura económica y legal destinada a producir abundante documentación, los registros de viejas películas de compañías hace tiempo desaparecidas jamás fueron preservados[5].

No obstante, algunos críticos no se han dejado vencer por los problemas prácticos y metodológicos existentes. Sus estudios se fundan, como lo revelan sus notas de pie de página, tanto en una experiencia personal con películas antiguas en diferentes cinematecas a lo largo de América Latina, como también en el material secundario cada vez más sofisticado que es posible conseguir.

Semejante trabajo ayuda a romper con cierta tendencia visible en la crítica de lengua inglesa respecto al cine latinoamericano. Según ésta, las únicas películas dignas de consideración han sido realizadas en los últimos treinta años, como parte del vagamente definido movimiento del *nuevo cine*. Los primeros textos tienden a hacer a un lado lo que juzgan como una comercial y melodramática prehistoria anterior a la alborada de la modernidad y de la conciencia revolucionaria. Empero, el análisis del cine previo al año 1950 resulta esencial para la comprensión de un importante número de factores, a saber: la forma como las industrias han sido sacadas adelante y desarrolladas en algunos países, mientras en otros el progreso ha sido limitado y logrado con gran dificultad; el desarrollo concreto de las fuerzas que internacionalizan el capital global en la esfera de la cultura, en particular la industria cinematográfica de Hollywood, y el modo como el gusto del público ha sido manipulado por géneros específicos que Hollywood produce y también por las dos grandes potencias del cine latinoamericano: Argentina y México. Ante todo, dicho análisis permitirá reconocer auténticos valores en el cine primitivo: directores (Mauro, Fernando de Fuentes, "El Indio" Fernández), técnicos (en particular Gabriel Figueroa, uno de los más interesantes fotógrafos en la historia del cine) y actores (Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Pedro Infante y Cantinflas, para mencionar apenas unas cuantas *estrellas* mexicanas que llegaron a ser altamente favoritas en todo el continente).

5 Ana López, *op. cit.*, p. 55.

El cine de los últimos treinta años propone un conjunto diferente de problemas metodológicos. Las copias de las películas son más fáciles de conseguir y se encuentran en mejores condiciones. Ha generado, por lo demás, una literatura crítica más abundante tanto en Latinoamérica como más allá de sus fronteras. Hay que advertir, sin embargo, que la mayoría de esa literatura tiende aún a privilegiar unas pocas películas, realizadas en momentos específicos por algunos directores. Tales momentos suelen limitarse a los años sesenta y comienzos de los setenta. El cine de ese período, siguiendo las pautas trazadas por declaraciones teóricas de los propios cinematografistas, ha sido llamado *cine de la pobreza* (Glauber Rocha), *cine imperfecto* (García Espinosa) y *tercer cine* (Solanas y Getino).

Polémicas de este género resultan apenas elementales para la comprensión de los desenvolvimientos de las cinematografías nacionales y, como podrá verse en el Capítulo 3, para la apreciación de una conciencia antiimperialista latinoamericana más global, el llamado "movimiento panlatinoamericano de liberación cultural e ideológica"[6]. Pero se tornarán menos útiles si son separadas del contexto histórico, lo cual las convertiría en esencias puras, en modelos inmaculados, en depósitos de pureza teórica frente a los cuales otras películas serían juzgadas negativamente. Los análisis del *tercer cine* hechos por Solanas y Getino a comienzos de los años setenta ilustran y acompañan su extraordinario filme *La hora de los hornos* (1966-68). Solanas, sin embargo, no utiliza el mismo lenguaje en la actualidad. En el libro que acompaña su más reciente película (*Sur*, 1988), titulado *La mirada*, es mucho más consciente de la evanescente naturaleza de sus deseos. A finales de los años setenta no parecía caber duda: la revolución era inminente, Perón era un caudillo revolucionario. Veinte años después, tras la inminencia de una guerra civil, las desapariciones de personas, los exilios, las dictaduras militares y el retorno de una democracia precaria —lo cual altera por completo el panorama mental de los años setenta en Argentina—, Solanas es más introspectivo, más cauto. Se halla más dispuesto a examinar la naturaleza tanto del deseo individual como del colectivo. La frase final de *La mirada* podría haber sido tomada del arte poético utopista del mexicano

6 Ana López, "Towards a 'Third' and 'Imperfect' Cinema: A Theoretical and Historical Study of Film-making in Latin America", University of Iowa, tesis doctoral, 1986, p. 162.

Octavio Paz, en particular de su ensayo *El laberinto de la soledad* (1950): La belleza y la pasión nos esperan, la utopía de una mirada que puede inventar un mundo[7]. Es importante, por consiguiente, que los análisis de este cine sean culturalmente específicos, y conscientes del desarrollo de la historia.

Por tal razón el presente estudio prefiere adoptar un análisis país por país del período moderno, al tiempo que identifica las similitudes y diferencias entre los procesos vividos por las diferentes naciones. En tal sentido, explora lo retórico y lo real de términos como *nuevo cine latinoamericano*, observando a ese movimiento, no como una categoría estática, sino como una dinámica que constantemente cambia su mosaico de influencias. Desde luego, su enfoque no constituyó jamás un repudio al internacionalismo o a la apetencia de algún ideal esencialista en la búsqueda de una identidad nacional. Puesto que cada país vive un proceso incesante de transculturación, tiene una vaga conciencia de la naturaleza híbrida de las formaciones culturales[8]. No obstante, ello implica que el deseo de encasillar las prácticas culturales latinoamericanas en vastas categorías tales como *tercer cine* o *cine del tercer mundo* es en el mejor de los casos prematuro, y en el peor, extraviado. Aunque Homi Bhabha está en lo justo al declarar que "en el lenguaje de la economía política es legítimo representar las relaciones de explotación y dominio en términos de las divisiones entre primer y tercer mundo"[9], no es tan claro que sea posible establecer como premisa alguna suerte de estética unitaria para cines diferentes de los norteamericanos y europeos. A este respecto, la crítica de Paul Willemen al más ambicioso teórico del *tercer cine*, Teshome Gabriel, es apropiada:

> La homogeneización que Gabriel hace del *tercer cine* dentro de una única familia estética es, por tanto, prematura, aun cuando el análisis de la diferencia entre el cine euro-norteamericano y su *contrafaz* constituye el primer paso en esta tarea (políticamente urgente) de expulsar la

7 Fernando "Pino" Solanas, *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura*, Buenos Aires, Puntosur, 1989, p. 244.
8 Homi K. Bhabha, "The Commitment to Theory", en J. Pines y P. Willemen (eds.), *Questions of Third Cinema*, Londres, BFI, 1989, pp. 111-131.
9 *Ibíd.*, p. 112.

concepción euro-norteamericana del meollo de la historia de la cinematografía y de la teoría crítica[10].

La cultura latinoamericana no puede ser estereotipada en términos de una cruda oposición *tercermundista* a los discursos metropolitanos: ella ha evolucionado, en parte, como un diálogo con Occidente. La apreciación que Octavio Paz hace de Borges toca el punto:

> La excentricidad de América Latina —dice Paz— puede ser definida como una excentricidad europea: es otra manera de ser occidental. Una manera no europea. Tanto dentro como fuera de la tradición europea el latinoamericano puede ver a Occidente como una totalidad y no con la visión fatalmente provinciana del francés, del alemán, del inglés o del italiano[11].

Nuestro estudio, entonces, reagrupará las desprestigiadas y sobrepuestas historias del cine en el continente. Los primeros dos capítulos se desplazan desde los comienzos del cine hasta los años cincuenta. Se concentran en Argentina, Brasil y México, los únicos países de los que propiamente puede afirmarse que establecieron industrias cinematográficas, si bien precarias o inestables, en ese período. El Capítulo 3 intenta una apretada síntesis de los desarrollos históricos y culturales en el continente desde comienzos de los años cincuenta hasta el presente, estableciendo un sistema para los capítulos subsecuentes, que se ocupan de los países por separado. El orden de estos capítulos consagrados a los diferentes países trata de ofrecer una visión de un movimiento continental evolutivo. La renovación del cine ocurre casi simultáneamente en Argentina, Brasil, y en menor grado en México, a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta (Capítulos 4, 5 y 6). Esta renovación recibió nuevo impulso y un nuevo enfoque con el desenvolvimiento de la Revolución Cubana (Capítulo 7). El ímpetu reformador se propagó a Chile a finales de los años sesenta (Capítulo 8). En Bolivia, el grupo Ukamau buscó ávidamente el establecimiento de un cine revo-

10 Paul Willemen, "The Third Cinema Questions: Notes and Reflections" en *Questions of Third Cinema, ed. cit.*, pp. 16-17. Las tesis de Gabriel pueden encontrarse en *Third Cinema in the Third World*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, y en *Questions of Third Cinema*. *Véase* también Roy Ames, *Third World Film-making and the West*, Berkeley, University of California Press, 1987, y John D. H. Downing (ed.), *Film and Politics in the Third World*, Nueva York, Autonomedia, 1986.

11 Octavio Paz, "El arquero, la flecha y el arco", *Vuelta*, 117, agosto de 1986, pp. 26-29.

lucionario nacional que fuera capaz de reflejar las muy particulares dinámicas de la cultura andina (Capítulo 9). En todos estos países el aspecto expansivo y optimista de los años sesenta cedió el paso a las más sombrías realidades de los setenta. Mientras una ola de dictaduras militares recorrió el Cono Sur, sofocando muchas prácticas culturales, en Perú, Colombia y Venezuela los fondos estatales contribuyeron a crear por algún tiempo una vigorosa cultura cinematográfica (Capítulos 9 y 10). Aunque los sueños revolucionarios de los años sesenta también hubieran sido barridos en el sur del continente, en América Central, a partir del final de los años setenta, varios movimientos de liberación nacional lucharon por destronar a las oligarquías locales (Capítulo 11). La conclusión del estudio explora las posibilidades del cine en los años noventa.

El título *El carrete mágico* (*Magical Reels* en el original inglés) alude a dos argumentos que se entrecruzan a través de este libro. El primero procura abarcar los mitos de utopía y distopía que han rodeado al continente desde cuando fue originalmente *bautizado* por conquistadores y cronistas en el siglo XVI y que tienen su más reciente encarnación en el uso desaliñado de la expresión *realismo mágico* por los críticos occidentales, ansiosos de nivelar y explicar la producción cultural de la región. Las realidades son infinitamente más complejas. Así como este estudio se esfuerza por desmitificar, igualmente espera subrayar la continua fascinación por el medio que lleva a los cinematografistas a producir trabajos a pesar de las dificultades. Jean-Luc Godard lo expresa muy bien en un reciente juicio acerca de Truffaut, aludiendo a la mitad de la década de los años setenta en Francia:

> En aquellos días existía todavía algo a lo que era posible llamar mágico. Una obra de arte no era el signo de algo, sino que se constituía en ese mismo algo y en nada más (y no dependía tampoco de un nombre ni de Heidegger para existir). Era del público de donde el signo podía venir o no venir, de acuerdo con su estado de ánimo. (...) Lo que nos mantenía unidos tan íntimamente como un beso —como cuando acostumbrábamos comprar nuestros patéticos pequeños cigarros al salir del cine Bikini en Palace Pigalle o del Artistic, de ver una película de Edgar Ulmer o de Jacques Daniel-Norman (¡Oh Claudine Dupuis! ¡Oh Tilda Thamar) antes de ir a saquear el apartamento de mi madrina a fin de poder pagar las películas del día siguiente—, lo que nos ataba más íntimamente que el falso beso en *Notorius*, era la pantalla y nada más

que la pantalla. Era ése el muro que debíamos escalar si queríamos escapar de nuestras vidas, y nada existía sino aquel muro...[12].

La magia de contemplar películas, de hacer películas, de escalar el muro o de echar el muro a tierra, todos esos deseos contradictorios fueron compartidos por los cinematografistas latinoamericanos y sus públicos.

12 Jean-Luc Godard, Prólogo al libro de François Truffaut, *Letters*, Londres, Faber and Faber, 1989, pp. ix-x.

Capítulo 1. PIEZAS TOSCAS: LA ERA MUDA

> Deslumbrada por tantas y maravillosas invenciones, la gente de Macondo no sabía por dónde empezar a asombrarse. (...) Se indignaron con las imágenes vivas que el próspero comerciante don Bruno Crespi proyectaba en el teatro con taquillas de boca de león, porque un personaje muerto y sepultado en una película, y por cuya desgracia se derramaron lágrimas de aflicción, reapareció vivo y convertido en árabe en la película siguiente. El público que pagaba dos centavos para compartir las vicisitudes de los personajes, no pudo soportar aquella burla inaudita y rompió la silletería. El alcalde, a instancias de don Bruno Crespi, explicó mediante un bando, que el cine era una máquina de ilusión, que no merecía los desbordamientos pasionales del público. Ante la desalentadora explicación, muchos estimaron que habían sido víctimas de un nuevo y aparatoso asunto de gitanos, de modo que optaron por no volver al cine, considerando que ya tenían bastante con sus propias penas para llorar por fingidas desventuras de seres imaginarios[1].

En *Cien años de soledad*, la novela de García Márquez, el mundo moderno es introducido en Macondo por Aureliano Triste en "un inocente" tren amarillo que vincula zonas remotas y desconocidas con la metrópoli. Aureliano Triste abriga aspiraciones de convertirse en el empresario local por excelencia aunque desde niño quedara marcado por su pericia en destrozar todo aquello que cayera en sus manos. Convierte el hielo en mercancía, abre la aldea al impacto de lo nuevo: electricidad, fonógrafos, películas. El breve fragmento citado atrás resume nítidamente algunos puntos que consigna el presente capítulo. Alude a los comienzos del cine durante la época de la incorporación de las economías latinoamericanas a la división mundial del trabajo en términos de desigualdad. El tren que llega a Macondo no sólo trae imágenes cinematográficas, sino también las fuerzas del imperialismo bajo las trazas de la compañía bananera que pronto controlaría la región ("Miren la

1 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967, p. 194.

vaina que nos hemos buscado —dice uno de los protagonistas de la novela— no más por invitar un gringo a comer guineo"[2]). Hasta la tecnología del cine pondrá de relieve el desarrollo desigual de la región: cámaras, latas con rollos de películas y operarios llegarán de lejos, pese a ser explotados por aventureros o empresarios locales como Bruno Crespi. Traerán consigo nuevos modos de ver, "una máquina de ilusión" que podrá divertir, instruir y ofuscar en gran escala, produciendo placer con su "aparatoso asunto de gitanos"; y traerán una conciencia crítica en la medida en que el público tratará de "compartir las penas de los actores".

A diferencia de los habitantes de Macondo, que volvieron la espalda a las películas, los públicos latinoamericanos acudieron al cine. García Márquez, que como veremos es una de las mayores figuras del cine contemporáneo de América Latina, ha hablado de su pasmo al conocer por primera vez (a comienzos del decenio de 1930) este invento mágico:

> Desde muy niño, cuando el coronel Nicolás Márquez me llevaba en Aracataca a ver las películas de Tom Mix, surgió en mí la curiosidad por el cine. Empecé, como todos los niños de entonces, por exigir que me llevaran detrás de la pantalla para descubrir cómo eran los intestinos de la creación. Mi confusión fue muy grande cuando no vi nada más que las mismas imágenes al revés. (...) Cuando por fin descubrí cómo era el misterio, me atormentó la idea de que el cine era un medio de expresión más completo que la literatura...[3]

En verdad era un medio de expresión que se difundía muy rápido. Apenas transcurridos unos meses desde la primera proyección de Lumière en el Grand Café de París en diciembre de 1895, los camarógrafos ya se hallaban en numerosas locaciones de Latinoamérica buscando escenarios exóticos para rodar, y hacían llegar las primeras películas a la casa matriz. Al comienzo, en forma inevitable, se concentraron en las ciudades comerciales y burocráticas que crecían dramáticamente durante esta época.

> Buenos Aires alojaba el 20% de la población argentina en 1930; un tercio de los uruguayos vivía en Montevideo, mientras La Habana y San-

2 *Ibíd.*, p. 198.
3 Eduardo García Aguilar, *García Márquez: la tentación cinematográfica*, México, UNAM, 1985, pp. 103-104.

tiago de Chile reclamaban en ese mismo año el 16% de los habitantes de sus respectivos países.(...) Además, entre 1870 y 1930 las capitales de cada país incrementaron su porcentaje en relación con la población total: La Paz, Bogotá, Santiago, Ciudad de México y Caracas habían doblado ese porcentaje en sesenta años, en tanto Rio de Janeiro y San José andaban por debajo de esa cifra[4].

Desde estos centros el itinerante cinematografista-operario podía tomar el rumbo de los ferrocarriles que, con miras a exportar los productos locales, comunicaban las metrópolis urbanas con remotas áreas campesinas, y realizar sus proyecciones ya en cafés o salas de aldea, ya en sus propias carpas. Tales pasos iniciales fueron similares en los distintos países de toda Latinoamérica. Un análisis minucioso del cine en Argentina, México y Brasil permitirá delinear estos elementos semejantes y diferenciales con cierta precisión.

ARGENTINA

> Entrar en un cinematógrafo de la calle Lavalle y encontrarme (no sin sorpresa) en el Golfo de Bengala o en Wabash Avenue me parece muy preferible a entrar en ese mismo cinematógrafo y encontrarme (no sin sorpresa) en la calle Lavalle[5].

Jorge Luis Borges, el gran hombre de letras argentino, comenzó a asistir regularmente al cine desde principios del decenio de 1920, tras una temporada de adolescencia en Europa. Para aquel entonces le era posible elegir a plenitud lo que deseaba ver. En 1930 las salas de proyección sumaban cerca de mil[6], existía una pequeña e incipiente industria nacional, y un vasto repertorio extranjero, principalmente de producciones norteamericanas. El cine atraía a intelectuales como Borges, así como a la masa de inmigrantes que todo lo transformaban en la sociedad argentina. Cuando las películas llegaron a Buenos Aires en 1896 fueron recibidas con entusiasmo por una sociedad en proceso de rápido crecimiento económico y demográfico.

4 James R. Scobie, "The Growth of Latin American Cities, 1870-1930", en Leslie Bethell (ed.), *The Cambridge History of Latin America*, Cambridge, 1986, Vol. IV, p. 248.
5 J. L. Borges en E. Cozarinsky (ed.), *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sur, 1974, p. 54.
6 Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 21.

Los pioneros del cine argentino, que realizaron pequeños noticieros y documentales, tenían abundancia de temas que abordar. Filmaron las estancias y casas citadinas de los ricos hacendados que controlaban la economía nacional y el sistema político: se estima que hacia comienzos del siglo menos de 2.000 familias argentinas eran propietarias de un área equivalente a Italia, Holanda, Bélgica y Dinamarca juntas. La época presenció la construcción de amplios bulevares y elegantes mansiones y oficinas que le dieron a Buenos Aires la apariencia y el prestigio de un París latinoamericano. (Los franceses, en efecto, hablaban sobre el enorme número de argentinos que afluían a su país; la frase *riche comme un argentin* —"rico como un argentino"— ingresó en el vocabulario común de principios del siglo XX). Los camarógrafos podían aventurarse también por los puertos bulliciosos, unidos al resto del país por las vías férreas construidas por los británicos, al igual que por los frigoríficos en los cuales se preservaba la carne argentina que sería servida en todas las mesas de Gran Bretaña. Podían constatar la inmensa marea de inmigrantes que provenían principalmente del sur de España y de Italia meridional: la población de Argentina pasó de un millón doscientos mil en 1852 a ocho millones en 1914. En 1910 tres de cada cuatro adultos en el distrito central de Buenos Aires habían nacido en Europa. Los pioneros del cine, los exhibidores y camarógrafos itinerantes llegaban de Francia y, en particular, de Italia.

A comienzos del siglo XX Argentina desarrolló una cultura de élite altamente sofisticada. El teatro Colón, donde se presentaba la ópera, fue abierto en 1908, y presentó a los más ilustres artistas del mundo. Un diplomático inglés anotaba en 1919: "Los argentinos alardean que no hace mucho Enrico Caruso, en la cúspide de la fama, fue abucheado por una nota falsa y el empresario le dijo al desolado cantante que su contrato sería cancelado si llegaba a soltar otra"[7]. En Buenos Aires los pintores se proponían revolucionar la cultura a comienzos de siglo, y los literatos creaban sus propios cenáculos y escuelas de vanguardia. Había, así mismo, una poderosa cultura de la clase trabajadora; aquel pueblo abarrotaba los escenarios en los que se representaban melodramas,

7 Sir David Kelly, *The Ruling Few*, Londres, 1952, pp. 125-126. Para un análisis más detallado de este momento cultural, *véase 'Sur': An Analysis of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*, Cambridge University Press, 1986, Caps. 1-2.

farsas y sainetes populares, y en los cafés bailaba y escuchaba tango con el mismo fervor con que se suscribía a las novelas por entregas, a las revistas femeninas y a las publicaciones políticas. El cine habría de sacar muchos de sus temas, técnicas y actores primitivos del teatro y del vodevil, de diversiones populares como la ópera bufa francesa, el género menor español (obras cómicas en un acto), la zarzuela, la función norteamericana de variedades o de dramas más serios como los producidos por escritores como el brillante uruguayo Florencio Sánchez. Ese cine primitvo daba la sensación de que la cámara hubiera sido simplemente abandonada en la fila catorce de luneta (lo cual a menudo se hacía).

Los primeros camarógrafos, como Eugenio Py y Federico Valle, filmaban desfiles militares, ceremonias oficiales, ferias rurales, paseos domingueros o maniobras navales. Los reducidos sistemas de distribución estaban a cargo de la Casa Lepage; también Max Glucksmann ofrecía proyectores y películas a restaurantes y cafés. En 1900 la primera sala de cine, el Salón Nacional, de 250 localidades, fue inaugurada, y el 24 de mayo de 1908 se exhibió *El fusilamiento de Dorrego*, de Max Gallo, la primera película argumental argentina, en la cual actuaron prestigiosas figuras de las tablas. A continuación se rodaron algunos dramas históricos rudimentarios, con escaso presupuesto y decorados artesanales. El melodrama, copiado del teatro y del cine extranjero, especialmente del italiano, fue ganando cada vez más importancia.

Desarrollo del cine extranjero en Argentina y Latinoamérica

La producción cinematográfica argentina cubría sólo un mínimo porcentaje de los filmes vistos en el país. Hasta la primera guerra mundial los principales exportadores de películas hacia Latinoamérica fueron los franceses (Pathe y Eclaire) —ya fuera a través de compañías subsidiarias o de agentes locales como Max Glucksmann en Argentina— y los italianos. En 1914 Argentina importó 44.700 dólares en películas europeas y sólo 4.970 en películas norteamericanas[8]. Hacia 1912 la producción cinematográfica italiana dominaba el mercado mundial[9], y los millones de inmigrantes italianos de primera y segunda generación que

8 Kristin Thompson, *Exporting Entertainment*, Londres, BFI, 1985, p. 76.
9 Pierre Leprohon, *The Italian Cinema*, Londres. Secker and Warburg, 1972.

había en Argentina eran entusiastas seguidores de los dramas de costumbres, los melodramas, los épicos últimos días de Pompeya, la caída de Troya, con sus ingentes multitudes escénicas, así como de los ademanes estilizados de las grandes divas como Francesca Bertini, Pina Menichelli, Hesperia y Maria Jacobini.

Después de 1916 estas cinematografías serían desplazadas por obra de una concertada campaña norteamericana de ventas, en la cual la industria, tras superar los problemas generados por la *guerra de las patentes*, sacó ventaja de las condiciones creadas por la primera guerra mundial, que había interrumpido la producción de cine en Europa. Las grandes realizaciones norteamericanas como *Civilización y nacimiento de una nación* obtuvieron enorme éxito en Latinoamérica y, para diciembre de 1916, el periódico *Moving Pictures World* recalcaba: "La invasión yanqui del mercado cinematográfico latinoamericano muestra signos inequívocos de crecimiento. En muy corto tiempo puede cobrar el ímpetu de un nuevo Dorado"[10]. De 1916 a 1917 los índices de importación de Argentina revelan que el cine de los Estados Unidos casi había desplazado a sus competidores europeos.

> Las películas norteamericanas lograron este dominio —escribe Thomas Guback— porque, por regla general, eran íntegramente amortizadas en el mercado interno, que poseía cerca de la mitad de las salas del mundo, lo cual hacía que las películas pudieran alquilarse a precios bajísimos en el extranjero. Tal política, por supuesto, fue un revés para los productores foráneos, que de improviso encontraron sus mercados locales invadidos por las películas norteamericanas. Otro resultado de la guerra fue que los distribuidores norteamericanos lograron controlar el mercado extranjero sin asomo de competencia. Cuando el capital extranjero de aquella época estuvo otra vez disponible para producir, los filmes norteamericanos ya controlaban el mercado mundial[11].

En 1926 Argentina era el segundo mercado más grande de los Estados Unidos fuera de Europa. En 1920 Jacobo Glucksmann, quien era el jefe de compras de la firma importadora de su hermano Max, pudo concluir que el 95% de horas-pantalla en América del Sur estaba copado

10 Citado por K. Thompson, *op. cit.*, p. 79.

11 Thomas H. Guback, "Hollywood's International Market", en T. Balio (ed.), *The American Film Industry*, edición revisada, Wisconsin y Londres, University of Wisconsin Press, 1985, p. 465.

por películas norteamericanas[12]. Así, la industria norteamericana pudo obtener una notable integración *vertical* de la producción, distribución y exhibición de películas para convertirse en un maduro oligopolio, según frase de Tino Balio. Hollywood crearía y universalizaría mitos modernos. "¿Quién iba a atreverse a ignorar —pregunta Borges— que Charlie Chaplin es uno de los dioses más seguros de la mitología de nuestro tiempo, un colega de las inmóviles pesadillas de Chirico, de las fervientes ametralladoras de Scarface, del universo finito aunque ilimitado, de las espaldas cenitales de Greta Garbo?"[13]. Esos mitos aportarían los modelos frente a los cuales el tímido y tosco producto nacional sería juzgado, por lo general en forma desfavorable: "Idolatrar un adefesio porque es autóctono, dormir por la patria, agradecer el tedio cuando es de elaboración nacional, me parece un absurdo"[14]. El cine extranjero fue un gran negocio. Max Glucksmann tenía oficinas en Nueva York, en París y en varias capitales europeas. Poseía cerca de cincuenta salas de cine en Argentina, Uruguay, Paraguay y Chile[15]. En ese ambiente, el cine local debió luchar duro para sobrevivir.

Buenos Aires: ciudad de sueños

La ciudad de los sueños es el título de una popular película argentina producida en 1922 por José Agustín "El Negro" Ferreyra. Su título fue tomado prestado del gran poeta modernista nicaragüense, Rubén Darío, cuya ciudad de los sueños había sido siempre París, aunque también vivió en Buenos Aires. La ciudad aspiraba a convertirse en el París del hemisferio sur, una metrópoli ambiguamente localizada en la periferia del mundo. Sus cinematografistas siempre sufrirían por el hecho de estar situados en el límite de la modernidad, a pesar de la pompa y la ceremonia con que se celebró el centenario de la independencia argentina en 1910. Debían ocuparse, como se ha visto, de episodios históricos, dramas costumbristas mal financiados, adaptaciones de textos literarios, todos ellos emblemas de un nacionalismo en evolución. Ocasional-

12 K. Thompson, *op. cit.*, p. 139.
13 Jorge Luis Borges, "Films", en *Sur*, 4, invierno de 1931, citado por E. Cozarinsky, *op. cit.*, p. 28.
14 Jorge Luis Borges, "La fuga", en *Sur*, 36, agosto de 1937, citado por E. Cozarinsky, *op. cit.*, p. 54.
15 Gaizka de Usabel, *The High Noon of American Films in Latin America*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, p. 45.

mente se obtenían éxitos: Enrique García Velloso filmó, en 1914, una adaptación de la clásica *Amalia* de José Mármol (1852), panorama maniqueo de las luchas entre la *civilización* europea y la *barbarie* nativa bajo la dictadura decimonónica de Juan Manuel Rosas. En 1915 Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunch y Humberto Gairo dirigieron *Nobleza gaucha*, que se convirtió, excepcionalmente, en un gran éxito de taquilla hasta el punto de ser exhibida al mismo tiempo en unos veinte teatros diferentes. Se trata de un relato simplón y melodramático sobre una mujer argentina secuestrada y obligada, bajo amenaza de muerte, a convertirse en la amante de un perverso hacendado; posteriormente la mujer es rescatada por un noble gaucho. Pese a todo, la película se las ingenia para mostrar algunas incisivas escenas de la pobreza rural y de la explotación (reforzadas por frases del popular poema *Martín Fierro*, de José Hernández, elegía del gaucho y crítica del desarrollismo), y para revelar algunos aspectos de la contraposición entre ciudad y campo en Argentina. Pulsó, pues, una fibra nacional y ganó 600 mil pesos sobre una inversión inicial de 200 mil[16]. Su éxito suscitó numerosas imitaciones que traicionaron la espontaneidad del original.

Otras tres películas del segundo decenio del siglo XX ameritan breve comentario dado que actuaron como precursoras de posteriores desarrollos. Alcides Greca, un antropólogo, filmó en 1916 *El último malón*, una reconstrucción documental ficcionada de una sublevación que tuvo lugar a comienzos de siglo. Esta notable película recrea las paupérrimas condiciones de vida del indio, y lo convierte en el protagonista de su propia versión de la masacre. Nos encontramos a escasos cuarenta años de la obra de Fernando Birri, a cincuenta de la de Prelorán y Solanas, y a sesenta de la de Raúl Tosso, autores que adoptaron, a pesar del paso del tiempo, las mismas estrategias de angustia económica, de enfoque etnográfico y social. Otra película que demostró una conciencia inmediatista de las luchas contemporáneas fue *Juan sin ropa*, del francés George Benoit, un relato sobre los huelgistas masacrados en la *semana trágica* en 1919. El creativo Federico Valle fue el más productivo cinematografista de la época, al realizar más de dos mil noticieros y cortometrajes, la mayor parte de los cuales se consumió en un incendio. (¡Otros fueron reciclados por una fábrica de peinillas cuando Valle se declaró

16 José Agustín Mathieu, *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, p. 10.

en bancarrota en el decenio de 1920!). Valle trabajó con Méliès y uno de sus primeros ensayos incluye una secuencia aérea tomada desde un aeroplano piloteado por Wilbur Wright, trabajo realizado con muy primitivas técnicas de subtitulación. También fue autor de *El apóstol*, uno de los primeros largometrajes de animación en el mundo: una cáustica visión de la presidencia de Hipólito Yrigoyen.

Los años veinte, marcados en Argentina por la experimentación vanguardista en ciertos campos del arte[17], fueron testigos de modestos avances en el campo del cine. El director que definió la década fue "El Negro" Ferreyra, quien en algunas películas, hoy cuidadosamente restauradas, le da la espalda al sector céntrico de Buenos Aires para concentrarse en la vida de los arrabales (suburbios) de la ciudad, de la cual extrae estupendos materiales de ficción. Se trataba de una realidad ya mitificada por las canciones populares y por la literatura referida al barrio, al *conventillo* (vivienda de clase obrera), al tango, a las peleas de cuchillo, a la inocencia perseguida, a la maldad derrotada, al destino providencial.

Los arrabales de Ferreyra ofrecían cuadros inocentes, a menudo de prostitutas. Un viajero europeo en Buenos Aires, años más tarde, proporcionaría una visión diferente de la relación entre el cine y la prostitución porteña. El vivaz relato que hace Norbert Jacques de las tentaciones que ofrecía el sector de los muelles en el estuario de La Plata amerita ser citado con algún detalle.

> Él se me acercó y señaló hacia el otro lado del puerto diciendo: "isla Maciel", y luego, en jerga internacional, "cinematógrafo", niña, deitsch, francés, englishmen, amor, dirty cinematográfico". (...) Llegué a la casa con la lámpara en el portal. Alguien había escrito en grandes letras: "cinematógrafo para hombres solo" (sic). (...) La proyección avanzaba. Era una gran sala con corredores que la rodeaban por todas partes. Una pantalla colgaba del cielo raso. En su superficie, el teatro cinematográfico proyectaba sus escenas. (...) Mientras insípidos bribones se perseguían arriba unos a otros, las mujeres rondaban entre los huéspedes, la mayoría alemanes. Hez de los burdeles del mundo. Era todo tan estúpido, tan incalculablemente insulso y absurdo. (...) Una moderna invención técnica, iluminando las caras de los hombres, marcaba el paso dentro de la ratonera, acortando el incierto camino hacia

17 Beatriz Sarlo, *op. cit.*, pp. 31-67.

> las habitaciones. (...) Hombres y prostitutas desaparecían ruidosa y precipitadamente, ascendiendo a oscuras las escaleras[18].

Buenos Aires fue un destacado centro de prostitución en los primeros años del siglo XX y estaba al tanto de las más recientes tecnologías. Pero el cine argentino de la época ponía un tinte rosa sobre la sórdida realidad.

La letra del tango *La muchacha del arrabal* (1922), escrita por el propio Ferreyra, retiene algo de la idiosincrasia de ese mundo de *ángeles caídos*.

> Mi niña/déjame recordarte/cuando allí en aquel café/embriagada de dolor, alcohol y pena/cantabas alegremente/vendiendo sonrisas/y falsas caricias/canciones de amor./De esta forma/noche tras noche/curando tu herida/con locos excesos/de besos y amor/malgastaste tu vida/truncada por la derrota/la pena y el dolor (...) Por eso mi niña/alguna vez tan buena/déjame llorar contigo tu pena/y en esos momentos/de amargas sonrisas/aliviaremos la fatídica/carga del dolor.

Este tango, escrito a cuatro manos con Leopoldo Torres Ríos, uno de los mejores cinematografistas de los años treinta, fue musicalizado por el famoso director de orquesta Roberto Firpo y ejecutado al comienzo de la película del mismo nombre, la primera del cine mudo acompañada por una orquesta de fondo. El tango, "un pensamiento triste que se baila", según lacónica definición de Discépolo, aporta la metafísica a esta película plena de nostalgia, privaciones y fatalismo. Capta un tiempo, un lugar y un (sentimentalizado) sector de la sociedad: los pobres, los marginales, aquellos que quedaron por fuera del esperanzador sueño liberal argentino.

Ferreyra fue autodidacta. Su trabajo fue artesanal y a menudo improvisado: nunca dejó que su elenco de actores, que incluía estrellas como María Turgenova, Lidia Liss, Jorge La Fuente y Florentino Delbene, supiera qué iba a suceder más allá de la escena que se rodaba, con el fin de mantener frescas sus reacciones[19]. Su obra fue sistemáticamen-

18 Curt Morec, *Sittengeschichte des Kinos*, Dresden, 1956, pp. 180-182, citado por Gertrude Koch en "On Pornographic Cinema: the Body's Shadow Realm", charla dictada en la Conferencia Europea de Cine Popular, Universidad de Warwick, septiembre de 1989.

19 Para un análisis de su trabajo, *véase* J. Consuelo, *El Negro Ferreyra, un cine por instinto*, Buenos Aires, Freeland, 1969.

te bloqueada por los principales exhibidores, y programada en los peores momentos de la semana, en una tarde de lunes, por ejemplo. Fue también largamente ignorado o difamado por la crítica establecida y, en alguna ocasión, se decidió a hablar claro contra esa hostilidad o falta de interés.

> No sólo le ha sido negado al cine argentino el apoyo directo o indirecto de la prensa, sino que ésta ha permanecido indiferente, excesivamente seducida por la producción extranjera, olvidando o ignorando que algunos de esos países beneficiados, celosos guardianes de sus industrias, no permiten la exhibición de películas foráneas[20].

Esta súplica, formulada en 1921 en pro del apoyo gubernamental a una industria nueva, se repetiría bajo diversas formas a lo largo de los decenios en toda América Latina. En Argentina no sería respondida sino hasta mediados de los años cuarenta. Los primeros cinematografistas y sus productores se encontraban en una situación de alto riesgo. Sin embargo, la fórmula adoptada en principio por Ferreyra se tornaría más rentable con la aparición del sonido, es decir, cuando el público pudo oír los tonos plañideros del tango, el argot lunfardo y el registro sonoro de los chistes populares. La música rescataría a esa achacada industria nacional.

MÉXICO

> Nosotros, sin embargo, no vimos el final de la película, porque, intempestivamente, sucedió algo que nos hizo salir a escape del lugar que ocupábamos detrás del telón. Don Venustiano, por supuesto, era el personaje que más a menudo aparecía en la pantalla. Sus apariciones, más y más frecuentes, habían venido haciéndose, como debía esperarse, más y más ingratas para el público convencionista. De los siseos mezclados con aplausos en las primeras veces en que se le vio, se fue pasando a los siseos francos; luego a los siseos parientes de los silbidos; luego a la rechifla abierta; luego al escándalo. Y de ese modo, de etapa en etapa, se vino por último, al proyectarse la escena en que se veía a Carranza entrando a caballo en la Ciudad de México, a parar en una batahola de infierno que culminó en dos disparos...

20 Citado por J. Consuelo, *op. cit.*, p. 113.

> Ambos proyectiles atravesaron el telón exactamente en el lugar donde se dibujaba el pecho del Primer Jefe, y vinieron a incrustarse en la pared, uno, a medio metro por encima de Lucio Blanco; el otro, más cerca aún, entre la cabeza de Domínguez y la mía[21].

La excelente evocación que hace Martín Luis Guzmán del período revolucionario en México no deja dudas sobre los entusiasmos y antagonismos inspirados por las películas. A diferencia de otros países de Latinoamérica en aquellos tiempos, allí la recién desarrollada tecnología pudo ser puesta de inmediato al servicio de la lucha revolucionaria. Fue ésta, pues, una guerra en la cual la representación escénica resultaría muy importante: campo de destrucción, pero también de percepción. "La guerra no puede nunca librarse del espectáculo mágico porque su verdadero propósito es el de *producir* ese espectáculo: derrotar al enemigo no es tanto capturarlo como *cautivarlo*, instilar en él el miedo a morir antes de que en efecto muera"[22].

Pancho Villa fue muy consciente del poder del espectáculo, y hasta llegó a convertirse en estrella de cine durante la Revolución al firmar un contrato exclusivo con la Mutual Film Corporation. La Revolución ofrecía oportunidades únicas a los autores de documentales[23]. El crítico brasileño Jean Claude Bernadet ha dicho que las historias del cine tienden a darles importancia a los largometrajes argumentales a expensas del documental. Tal énfasis alberga un punto de vista erróneo sobre la producción cinematográfica en Latinoamérica, especialmente en la era del cine mudo. Con los mercados saturados por películas francesas e italianas, y a partir de la década de 1910 por las superproducciones norteamericanas, la labor de los cineastas locales fue, en los primeros tiempos, confinada a representar lo que Salles Gomes ha llamado "el espléndido regazo de la naturaleza" y "el ritual del poder"[24]: la abundancia de la madre naturaleza, por una parte, y la adulación de las camarillas políticas, por otra. No obstante, la Revolución quebrantaría ese ritual para sacar adelante nuevas, extrañas y dinámicas combinaciones.

21 Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, Madrid, Aguilar, 1928, p. 302.
22 Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, Londres, Verso, 1982, p. 18.
23 Jean Claude Bernadet, "Le documentaire", en P. A. Paranagua (ed.), *Le Cinéma Brésilien*, París, Centro Georges Pompidou, 1987, p. 165.
24 *Ibíd.*, p. 165.

En México las primeras imágenes cinematográficas fueron proporcionadas por los infatigables agentes de Lumière, y las nuevas tecnologías fueron acogidas por los primitivos empresarios mexicanos, que compraban existencias de película, cámaras y accesorios de producción a los proveedores metropolitanos. Salvador Toscano, Enrique Rosas y Carlos Mongrand fueron los más activos de esos pioneros: aseguraron la presencia del nuevo arte en Ciudad de México y se aventuraron, para divulgarlo, a lo largo de las líneas del ferrocarril construido por el régimen *progresista* de Porfirio Díaz (1876-1910), conocido como *el Porfiriato*. A menudo estos espectáculos viajeros acababan integrados al vodevil y a los teatros de *Music-Hall*, o bien eran presentados en cafés y tiendas de campaña. Tras la resistencia inicial, que incluyó un pasajero veto municipal —las autoridades consideraban que el cine era un entretenimiento corruptor de la clase baja, un foco de excesos lascivos—, la cinematografía encontró la forma de tener una fuerte presencia en Ciudad de México, más o menos a partir de 1903[25].

Paisajes pintorescos, arquitectura urbana, festivales populares, las actividades de Díaz, de sus familiares y allegados fueron los temas favoritos, e incluso se produjeron algunas rudimentarias películas argumentales. Fue lenta la edificación de la industria. Puesto que Pathé no quiso construir estudios en México como sí lo hizo en otros países, surgió la oportunidad para los empresarios mexicanos. En 1910 la mayor parte de la producción, exhibición y distribución de películas estaba ya en manos nacionales.

La Revolución

> También estaban allí los reporteros, los periodistas y fotógrafos gringos, con una nueva invención, la cámara cinematográfica. Villa ya estaba seducido, no había que convencerlo de nuevo, ya entendía que esa maquinita podía capturar el fantasma de su cuerpo aunque no la carne de su alma —ésta le pertenecía sólo a él, a su mamacita muerta y a la revolución—; su cuerpo en movimiento, generoso y dominante, su cuerpo de pantera, ese sí podía ser capturado y liberado de nuevo en una sala oscura, como un Lázaro surgido no de entre los muertos sino

25 Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930: vivir de sueños*, Vol. 1 (1896-1920), México, UNAM, 1983, pp. 61-71. *Véase* también Gustavo García, *El cine mexicano*, México, Cultura/SCP, 1982.

> de entre el tiempo y el espacio lejanos, en una sala negra y sobre un muro blanco, donde fuera, en Nueva York o en París. A Walsh, el gringo de la cámara, le prometió: "No se preocupe, don Raúl. Si usted dice que la luz de las cuatro de la mañana no le sirve para su maquinita, pues no importa. Los fusilamientos tendrán lugar a las seis. Pero no más tarde. Después hay que marchar y pelear. ¿De acuerdo?"[26].

En la película compilatoria extraída del archivo de Salvador Toscano, *Memorias de un mexicano*, se conservan claras imágenes de las celebraciones del centenario de la independencia mexicana en 1910. Estas pródigas festividades constituirían el funeral del *Porfiriato*, si se piensa que el liberal norteño Francisco Madero lanzó un llamamiento a la lucha armada en noviembre de ese mismo año. Madero triunfó donde muchos fracasaron: movilizó el hirviente descontento del campesinado; Emiliano Zapata inició una revuelta rural en el estado sureño de Morelos, y Pancho Villa acaudilló una de las muchas insurrecciones armadas que se dieron en el norte del país. Díaz renunció al mando y Madero ganó las elecciones en 1911. Este hecho dio comienzo a nueve años de lucha revolucionaria.

El efímero régimen liberal de Madero y las rebeliones contra su proyecto de cambio gradual fueron captados por cinematografistas mexicanos y extranjeros. A medida que aumentaba la violencia se incrementaba la demanda de noticias procedentes del frente de batalla. Los medios de comunicación norteamericanos estaban particularmente interesados en lo que ocurría más allá de su frontera meridional.

Al sur de la frontera: rumbo a México

Tom Mix, el ídolo de infancia de García Márquez, fue uno de los cerreros jinetes de Teodoro Roosevelt que lucharon en Cuba durante la década de 1890. Por invitación de Madero, también se unió a la Revolución Mexicana, en la que por poco lo matan. Posteriormente, regresó al remanso de las pantallas de Hollywood bajo las trazas de un vaquero heroico y emblemático que sostenía ambiguas relaciones con los *greasers*, bandidos y revolucionarios del horrible sur.

Filtrado a través de los cinematografistas documentales o argumentales del decenio de 1910, cuyas ideas, a su vez, estaban matizadas por

26 Carlos Fuentes, *Gringo viejo*, México, FCE, 1985, p. 161.

los estereotipos de las novelas sensacionalistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX, México logró una constante y popularísima presencia en las pantallas de los Estados Unidos. Los norteamericanos seguían de cerca los sucesos mexicanos y adoptaban actitudes muy ambiguas hacia los sucesivos cabecillas. Taft apoyó a Madero, pero un año después Woodrow Wilson tuvo un papel importante en el complot que encabezó contra éste el general Huerta. Sin embargo, Wilson no tardaría en oponerse a Huerta y a Pancho Villa para ayudar al constitucionalista general Carranza a derrocar al caudillo revolucionario. Más tarde Wilson estuvo a punto de declararle la guerra a Carranza. Por lo tanto, los reporteros de los noticieros cinematográficos, independientes o empleados de la Universal o de la Mutual Films, se vieron forzados a mutilar sus películas para acatar la política de turno. Las películas argumentales también pusieron su grano de arena en las tensiones consiguientes: uno de los muchos episodios de *Hazards of Helen*, una popular serie hollywoodense, se basó en el presunto rapto de la heroína por unos libidinosos bandidos mexicanos.

De acuerdo con la historiadora mexicana Margarita de Orellana, las películas norteamericanas de ficción de aquella época crearon o desarrollaron una nube de estereotipos sobre los mexicanos: el *greaser*, la linda señorita, el azteca exótico[27]. Estados Unidos creó una imagen particular de la Revolución y del pueblo mexicano. Aquél era visto como un dechado de valores democráticos que tenía, además, el *destino manifiesto* de llevar la democracia a las naciones incapaces o infantiloides. Así, la fantasiosa visión que se tenía de México podía ser escenificada en términos de su geografía y de su pueblo. La frontera era considerada como la línea divisoria entre el orden y el caos o la anarquía. El lado mexicano era el hogar de los ilegales y empecinados, y aportaba razones suficientes para las habituales intervenciones norteamericanas: se trataba de un espacio nuevo para ser disciplinado y de un paisaje para

27 Margarita de Orellana, "La mirada circular: intervención del cine americano en la revolución mexicana", charla dictada en el Congreso de Americanistas, Manchester, 1982. *Véase* también su tesis doctoral de la Sorbona, "La regarde circulaire. Le Cinéma Americain dans la Révolution Mexicaine (1911-1917)", 1982. El fascinante estudio de Emilio Rivera, *México visto por el cine extranjero*, Vol. 1, 1894-1940, reconoce su deuda con la investigación de Orellana. Igualmente, *véanse* Arthur G. Pettir, *Images of the Mexican American Fiction on Film*, Austin, Texas University Press, 1980, y Allen Woll, *The Latin Image in American Film*, Los Angeles, UCLA, 1977.

ser reformado. Los nativos de este paisaje fueron inscritos en el estereotipo del *greaser*: ingénitamente violentos, irresponsables, traicioneros y poseídos por un incontrolable apetito sexual. Tanto el bandido como el revolucionario —los términos eran a menudo intercambiables— compartían esas características. Las mujeres eran vistas de otro modo, y colocadas en la categoría de la *linda señorita*, una mezcla de docilidad y sensualidad; exótica, pero a la criolla o a la española, más que con apariencia y atavíos mestizos. Eran inocentes pero apasionadas y frecuentemente escogían norteamericanos por compañeros o esposos. El reverso, un mexicano con una mujer blanca, no era posible. En este sentido, las películas argumentales constituían una amalgama de literatura popular sureña (novelas sensacionalistas, el *western*) y reportaje cinematográfico sobre la Revolución. Desde este punto de vista, se reforzaba y justificaba el expansionismo norteamericano con sus prejuicios raciales y sociales.

Los camarógrafos norteamericanos que fueron a México tuvieron un aprendizaje que mucho les serviría en las futuras batallas de la primera guerra mundial. El más emprendedor de todos ellos siguió el ejemplo del periodista John Reed y cabalgó con Pancho Villa (cabalgatas en tren, más que a caballo). Villa firmó un contrato con la Mutual Film Corporation y, a cambio de veinticinco mil dólares, aceptó mantener a las demás compañías cinematográficas fuera del escenario de los combates, luchar a plena luz del día siempre que fuera posible y reconstruir escenas de batalla si no se obtenían películas satisfactorias en el fragor de la misma[28]. Las películas Mutual ("Hacen volar el tiempo"), con orgullo fanfarrón no tardaron en alardear en las carteleras de estar ofreciendo los filmes de la "guerra mexicana hechos bajo contrato con el general Villa, del ejército rebelde. Apenas terminan los primeros rodajes, son enviados a nuestra sucursal. He aquí las películas nunca antes obtenidas en el frente, gracias a un contrato especial con el comandante general de las fuerzas revolucionarias"[29]. El crítico de cine norteamericano Terry Ramsay recuerda varias anécdotas sobre la fascinación que sentía Villa por su propia imagen y sobre cómo el joven

28 Margarita de Orellana, "Quand Pancho Villa était vedette de cinéma", *Possitif*, 251, febrero de 1982, p. 43.
29 *Ibíd.*, p. 43.

actor y cineasta Raoul Walsh recibía su entrenamiento en el campo de batalla[30].

> Yo logré que Villa postergara un buen número de ejecuciones. Ellos solían realizarlas a las cuatro de la mañana, cuando no había luz. Yo conseguí que las programaran para las siete u ocho. Yo alineaba a mi camarógrafo, y ellos alineaban a los condenados frente al paredón y les disparaban. Luego, los miembros del pelotón los llevaban aparte, les abrían la boca y les sacaban los dientes de oro[31].

Sin embargo, la realidad de las refriegas, en particular la sangrienta batalla de Torreón, en 1914, destruyó buena parte del idealismo que rodeaba los relatos norteamericanos sobre Villa. Las relaciones se deterioraron y, en marzo de 1916, cuando Villa realizaba una incursión en el pueblo fronterizo de Columbus, Wilson envió una fuerza expedicionaria a México para que lo cazara y le diera muerte. Así, el revolucionario se convirtió en uno más de los bandidos de las pantallas de aquella década. Su imagen, sin embargo, seguiría fascinando a Hollywood, que intentó varias aproximaciones a su carácter, desde la de Wallace Beery hasta la de Yul Bryner[32].

Detrás de los caudillos: 1910-1917

No sólo los cinematografistas norteamericanos captaron esas imágenes. La crítica concuerda en que los primeros años de la Revolución fueron un período dinámico para los autores documentales y para el público, especialmente en Ciudad de México, la cual se convirtió en lugar de reunión de las tropas revolucionarias y de numerosos refugiados nacionales que escapaban de la anarquía reinante en otras zonas del país. Unas dos semanas después de la entrada de Madero a la capital, 46 salas con capacidad total de 25 mil asientos programaban cine[33].

30 Terry Ramsay, *A Million and One Nights*, Nueva York, Simon and Schuster, 1926. *Véase* también Raoul Walsh, *Each Man in His Time: The Life Story of a Director*, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 1974, para su vívido pero históricamente inapropiado retrato de su época con Villa.

31 "Kevin Brownlow on Raoul Walsh", *Film*, 49, otoño de 1967, pp. 18-19.

32 Deborah E. Minstrom, "The Institutional Revolution: Images of the Mexican Revolution in the Cinema", Universidad de Indiana, tesis doctoral, 1982.

33 Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano*, México, UNAM, 1987, p. 28, y Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad*, ed. cit., pp. 109-110.

> Creo —dice el historiador más importante del período, Aurelio de los Reyes— que durante el régimen de Madero el cine vivió su edad de oro. Informaba al público aunque la intención de los camarógrafos no fuera la de hacer cine *político*. La exhibición de la producción mexicana no tropezó con obstáculos oficiales pese a su descripción de los acontecimientos políticos y de las insurrecciones en contra del gobierno. (...) Durante el interludio maderista los camarógrafos le otorgaron mayor importancia al despliegue de sucesos notables que a la vida cotidiana de la ciudad. Por primera vez sus películas se convirtieron en la principal atracción de los programas. Acontecimientos y caudillos atraían a un amplio público que hacía rentable la producción nacional[34].

De los Reyes arguye que las técnicas de los cinematografistas mexicanos superaron a las de sus colegas norteamericanos en el período comprendido entre 1910 y 1913 en cuanto a la manera de estructurar la narrativa documental, pero que a pesar de ello su capacidad técnica no tuvo ninguna resonancia internacional. Los hermanos Alva fueron los más prolíficos y competentes de estos cineastas, y su *Revolución orozquista* (1912) resulta un buen ejemplo de su *objetividad* neopositivista, si se piensa que filmaron escrupulosamente tanto a las tropas de Huerta como a las de Orozco.

A medida que la Revolución se desenvolvía y se iba fragmentando, cada uno de los cabecillas en disputa comenzó a llevar consigo sus propios cinematografistas. De las pocas imágenes cinematográficas que aún quedan, y de la prensa ilustrada, es posible obtener una aproximación al sentido de la vitalidad de aquel momento. Sin embargo, en 1913, con el derrocamiento de Madero por Victoriano Huerta, la censura se convirtió paulatinamente en norma, con el consiguiente cuidado que debían tener los productores de películas para no inquietar a quienquiera que estuviera en ese momento en el poder. A pesar de que Huerta fue obligado a dar paso a las fuerzas rebeldes del frente constitucionalista dirigido por Carranza y Villa, el país no se alivió de la desnutrición, del peculado ni del bandidaje, ya que los vencedores se enfrascaron entonces en conflictos internos. La facción carrancista emergió triunfante en 1917 y dio comienzo al proceso de institucionalización y estabilización revolucionario que se prolonga hasta el presente. A partir de ese momento

34 Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 122.

el cine se vería tentado a duplicar el discurso en pro de un creciente nacionalismo revolucionario.

Sueños de la nación: 1917-1930

> He visto en el extranjero (...) películas que son llamadas mexicanas y en las cuales se nos presenta a los ojos del mundo como verdaderos salvajes. En los Estados Unidos hay primordial interés en mostrar un México inculto, lleno de supuestas maldades y vicios, sin hacernos justicia, sin reparar en nuestras bondades y grandezas, y mi tarea será precisamente hacer que en el exterior se sepa, mediante la utilización de actores mexicanos, que en nuestro país hay gente culta, que hay cosas dignas de atención y que ese salvajismo, ese atraso que utilizan para describirnos en películas mentirosas, puede ser, tal vez, un accidente del período revolucionario por el que atravesamos, pero no un estado general de las cosas[35].

Esta declaración de principios de Manuel de la Bandera, refrendada por Mimi Derba, la actriz y directora, refleja el optimismo un tanto ingenuo que se abrigaba sobre las posibilidades que tenía el cine nacional y nacionalista, en el ocaso de las turbulencias de la Revolución, de granjearse audiencias multitudinarias en el interior y en el exterior, de corregir los estereotipos y afirmar el dinamismo de la historia de México, la belleza de sus paisajes y la armoniosa responsabilidad cívica de sus pobladores. Tal transformación probablemente sólo era posible con el respaldo masivo del Estado para promover el surgimiento de una industria cinematográfica. Sin embargo, el Estado ignoró extrañamente el cine en el decenio de 1920, salvo por esporádicas escaramuzas punitivas contra Hollywood, cuando los estereotipos eran demasiado vulgares y ofensivos. Por ejemplo, *Her Husband's Trademark* (1922), una película norteamericana en la cual una pandilla de *desesperados* mexicanos intenta violar a Gloria Swanson después de matar a su marido (un inocente hombre de negocios que ayuda a la economía petrolera mexicana), provocó la ira del gobierno que, en represalia, decretó el embargo de todos los filmes pertenecientes a la Famous Players Lasky Corporation (Paramount). Tal presión convenció a Hollywood de cambiar sus imágenes:

35 Manuel de la Bandera en *Excelsior*, 1917, citado por Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987, p. 60.

el vistoso y arrojado *Zorro*, así como el *Cisco Kid*, el rasgueador de guitarra, remplazaron gradualmente al bandido rapaz de las pantallas. Empero, el Estado mexicano no fijó cuotas al cine de Hollywood, debido a lo cual, en 1925, éste respondía por el 90% del mercado local de su vecino sureño. Hay que subrayar también que el Estado no aportó fondos para la financiación del cine nacional: Vasconcelos, el famoso educador, favoreció, como ministro, otras áreas de la cultura, en particular los libros clásicos y la pintura mural.

Débil y desprotegido, el cine mexicano tan sólo pudo sentar las pautas para su futuro e hipotético desarrollo. La cinematografía italiana le ofreció los primeros modelos, con sus estrellas y exitosos melodramas, pero fue paulatinamente remplazada por la más fresca fachada de Hollywood. Por lo demás, esta última atraería miles de extras mexicanos para que representaran pequeños papeles en las fábricas de sueños de California. Al mismo tiempo, Hollywood no dudó en reconocer la apariencia exótica y el dinamismo de Dolores del Río, Ramón Navarro y Lupe Vélez, a quienes incorporó a su *star system* en expansión.

Algunos realizadores mexicanos lucharon contra la desigualdad. La destacada Mimi Derba dirigió y protagonizó varias películas que trataban de promover una imagen positiva de México: tanto ella como sus colegas crearon compañías productoras con nombres tan grandilocuentes y nacionalistas como Azteca Films, Quetzal Films o, incluso, Cuauhtémoc Films. No obstante, sus películas eran casi todas melodramas sentimentales, y con frecuencia no llenaban las expectativas para convocar sentimientos nacionales. Tristemente, estas productoras no lograron captar una audiencia internacional, y a menudo tuvieron un débil apoyo en México. Su principal recurso era filmar las áreas rurales en todos sus aspectos, igualando nacionalismo a variedad y *diferencia* del paisaje. Tales películas tendían a incurrir en formas estáticas de imagen fija, en lugar de desarrollar la teoría y práctica de la imagen en movimiento.

La película más interesante de la época, *El automóvil gris* (1918), insistió en la tradición del realismo documental mexicano, contaminado por las series norteamericanas de *gangsters*[36]. Dirigida por Enrique Rosas, trata de las desafiantes incursiones de una banda que operó en Ciu-

36 Para un detallado análisis secuencia a secuencia de la película, *véase* "El automóvil gris", *Cuadernos de la Cinemateca Nacional*, 10, México, 1981.

dad de México en 1915. Habiendo filmado la ejecución de varios de sus miembros, Rosas se dio a la tarea de reconstruir sus notorias existencias. La obra no escatima esfuerzos para documentar la ficción, e incluye tomas de la ejecución, la contratación del investigador que capturó a los hampones para que se representara a sí mismo en la película, y el uso expresionista del paisaje urbano y rural de México. Durante las persecuciones automovilísticas, la cámara se advierte frecuentemente más interesada en la variedad de las calles que en la tensión dramática de la cacería humana. El filme elude los debates políticos generados por los robos —parece claro que algunos cómplices eran importantes líderes políticos—[37], y se concentra en una reconstrucción ágil de los asaltos y en la consiguiente investigación policial; además, hace un buen empleo del suspenso y de las modernas técnicas de cámara.

Sin embargo, en general el cine no logró captar la vitalidad cultural de los años veinte en México, que fue mejor expresada por los movimientos de vanguardia en literatura y pintura, y, en niveles más populares, por el *teatro frívolo*, es decir, de variedades o de entretenimiento ligero. En el caso de las mujeres artistas, algunas de ellas —Lupe Marín, Tina Modotti, Frida Kahlo, Antonieta Rivas Mercado, María Izquierdo— lograron romper las estructuras tradicionales que aún se mantenían en pie después de la Revolución. Pero sólo fueron excepciones. Es en el teatro frívolo —como Carlos Monsiváis y Gabriel Ramírez lo han hecho notar— donde la libertad femenina puede apreciarse[38]. Se trataba de un movimiento sumamente popular en una ciudad en expansión, aún estructurada alrededor de una cultura oral. Músicos y danzarinas mostraban cómo, para algunas mujeres, la Revolución no había ocurrido en vano. La vitalidad de la precoz adolescente Lupe Vélez parecía personificar lo contagiosas que eran las nuevas costumbres y la nueva relatividad ("Si me han de matar mañana, ¿qué me importan la decencia y la virtud?")[39]. Su talento no fue descubierto por los productores locales, sino por un ejecutivo de Hollywood, quien la persuadió de hacer maletas e irse para el norte. Su éxito fue meteórico: *Whoopee Lupe* fue

37 *Véase* la discusión de Aurelio de los Reyes en *Cine y sociedad*, ed. cit., pp. 175-191.
38 Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y livianidad*, México, Grijalbo, 1988, pp. 23-45. Gabriel Ramírez, *Lupe Vélez: la mexicana que escupía fuego*, México, Cineteca Nacional, 1986.
39 C. Monsiváis, *op. cit.*, p. 39.

pronto el grito de moda en los Estados Unidos. El cine mexicano, en cambio, prefirió las aguas seguras del melodrama familiar. Hubo un número reducido de obras distinguidas en este período, como las películas de Miguel Contreras Torres, Guillermo Calles y Manuel Ojeda. Pero, en general, el cine mexicano tuvo que esperar el advenimiento del sonido para realizar avances significativos, del sonido que permitiría llevar a la pantalla la música, el humor y el espectáculo del teatro popular mexicano.

BRASIL

La llegada del cine, en la década de 1890, coincidió con los primeros años de la República del Brasil, que fueron el escenario de las refriegas por el poder entre el gobierno recién formado y las oligarquías de los estados provinciales, las cuales tenían una importante autonomía bajo la nueva Constitución. La creciente estabilidad política, la relevante fuerza de la economía de exportación primaria manejada por los *fazendeiros* cafeteros, el crecimiento de la industria exportadora[40], el aumento de la urbanización (especialmente en Rio de Janeiro y São Paulo), el mejoramiento de la infraestructura urbana[41] y la masiva inmigración, crearon unas condiciones que favorecieron el desarrollo del cine. Cerca de dos millones de inmigrantes italianos se establecieron en el país y sería su primera generación la que se destacaría entre los pioneros de la distribución y exhibición de películas. En 1897 los hermanos Segreto abrieron el primer local para la exhibición de películas: el Salão de Novidades[42].

A la nueva industria le tomaría alrededor de una década desarrollarse. El programa de construcción en las ciudades iniciado por el presidente Francisco de Paula Rodrigues Alvez (1902-1906) buscaba erradicar las enfermedades y, particularmente, introducir la energía eléctrica a lo largo y ancho del país:

40 W. Dean, *The Industrialization of São Paulo 1880-1945*, Austin, 1969.
41 James Scobie, *op. cit.*, pp. 233-265.
42 Vicente de Paula Araújo, *A Bela Época do cinema brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1976, ofrece el más completo estudio de estos primeros momentos del cine. La mejor obra en lengua inglesa sobre el tema es la de Randal Johnson, *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987, pp. 19-40.

Si durante casi una década el cine no se convirtió en un hábito de los brasileños, fue debido a nuestro subdesarrollo eléctrico. Una vez la energía eléctrica se industrializó en Rio de Janeiro, las salas de exhibición se multiplicaron como conejos. Al principio, los propietarios de esos locales solamente comerciaron con películas extranjeras, pero pronto comenzaron a producir las propias y, en consecuencia, durante un período de cuatro o cinco años, tomando como punto de partida 1908, Rio de Janeiro experimentó un florecimiento de la producción cinematográfica, que el historiador más importante del período denomina *Bela Época* del cine brasileño[43].

La romántica expresión *Bela Época* debe manejarse con alguna precaución, como lo indica Randal Johnson:

> Aunque no disponemos de estadísticas precisas (...) y a pesar de que el cine brasileño tuvo un éxito innegable, parece improbable que aun en ese entonces ese cine ocupara algo más que una posición menor en el mercado, debido al enorme número de películas extranjeras que entraban al país. Lo que sí fue importante durante ese período fue la presencia de cierta *coexistencia pacífica* entre el cine nacional y extranjero: sobraba tiempo para la exhibición de películas de ambas procedencias, situación que no volvería a presentarse en varias décadas[44].

En su exhaustivo estudio sobre la prensa de São Paulo, Jean Claude Bernadet revela el espectacular incremento en la exhibición de películas brasileñas. En 1908, Bernadet posee 21 entradas para películas brasileñas; en 1909, 63; en 1910, 85; en 1911, 55[45]. Un análisis de estas cifras muestra que, si bien el ideal del período pudo haber sido la realización de cine argumental, la mayoría de los cinematografistas cultivaba el género documental. Éste pudo labrarse un nicho en el cual no se interesaron los competidores internacionales: temas regionales, partidos de fútbol, actos cívicos y desfiles militares se exhibían con frecuencia en forma de *periódicos* cinematográficos[46]. Tales documentales reflejaban la imagen que tenía la sociedad de sí misma, en especial la aristocracia: sus

43 Paulo Emilio Salles Gomes, "Cinema: A Trayectory within Underdevelopment", en R. Johnson y R. Stam (eds.), *Brazilian Cinema*, Nueva Jersey y Londres, Associated University Presses, 1982, p. 245.

44 Randal Johnson, *op. cit.*, p. 27.

45 Jean Claude Bernadet, *Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935*, São Paulo, Secretaria da Cultura, 1979.

46 Jean Claude Bernadet, "Le documentaire", ed. cit., p. 165.

modas, sus autoridades, sus lujos y comodidades en modernas ciudades y espectaculares paisajes rurales. Las escenas del paisaje virgen podían incluirse en este discurso de modernidad, pero sólo para destacar el vigor desaforado de una joven nación en desarrollo que aún no había sido presa de la decadencia de la civilización occidental. (Filósofos occidentales como Spengler sustentarían más tarde este punto de vista en obras como *La decadencia de Occidente*). Estos documentales asumían el punto de vista de la artistocracia o de la clase media dependiente, pero segura de sí misma: casi no existen registros de la presencia de la clase obrera, anarquista o sindicalista[47].

Los productores de estas primeras películas solían ser los mismos que habían obtenido ganancias con los circuitos de distribución y exhibición. Así, se logró una débil integración vertical, desde 1908 hasta alrededor de 1912, entre empresarios locales como Paschoal Segreto, Cristóvão Guilherme Auler, Guiseppe Labanca, Antonio Leal y Francisco Serrador, quienes se beneficiaron de las nuevas condiciones. Una de las debilidades de su posición fue la carencia de unidad: tendían a producir películas para sus propios teatros y no concebían una industria *nacional* que pudiera ayudar a formar un grupo de presión que enfrentara al cine extranjero[48].

Pronto, especialmente en Rio, apareció toda una variedad de películas argumentales, así como documentales, comedias, reconstrucciones de crímenes célebres y melodramas. A pesar de que, como lo indica la crítica Maria Rita Galvão, tendían a ser copias inferiores de los modelos foráneos, esto poco le importaba a un público que todavía no había adquirido las sofisticadas expectativas de alta calidad del cine importado[49]. El más popular de estos géneros fue el relato policial, la reconstrucción de sucesos ya explotados por la prensa sensacionalista. *Os estranguladores* (1908), de Leal, basada en un salvaje crimen cometido en Rio por esa época, fue un precoz y afortunado ejemplo de lo que llegaría a ser un tema recurrente en el cine brasileño: el examen de la naturaleza de la sociedad urbana, de su pobreza, de su criminalidad, de sus delincuentes. El cine evocó también las tradiciones populares del vodevil y los musicales. Uno de los temporales intentos exitosos por acoplar la

47 *Ibíd.*, p. 167.
48 Randal Johnson, *op. cit.*, pp. 29-30.
49 Maria Rita Galvão, "Le Muet", en *Le Cinéma Brésilien*, ed. cit., p. 53.

música con el cine mudo fueron las *películas cantadas*, en las cuales dúos o incluso grupos enteros cantaban detrás de la pantalla, tratando de lograr una sincronización rudimentaria.

El cine local sólo pudo mantener su dinámica como industria artesanal: estaba destinado a declinar ante los avances técnicos logrados en Europa y América Latina, y no pudo resistir el agresivo mercadeo mundial, especialmente de los Estados Unidos, durante el decenio de 1910. La decadencia fue rápida: de 1908 a 1910 se distribuyeron unas 80 películas argumentales. La cifra descendió a 12 en 1911, y a 3 en 1913[50].

A partir de 1912 ó 1913 la pasajera integración vertical del cine brasileño se vino abajo. Exhibidores y distribuidores vieron con claridad la rentabilidad del cine de Hollywood y la mayoría le dio la espalda al producto local. El dominio norteamericano del mercado siguió el mismo curso que en Argentina: en el decenio de 1920 Brasil se convirtió en el cuarto mercado más importante de los Estados Unidos después de Gran Bretaña, Australia y Argentina. Desde mediados de la década anterior las empresas cinematográficas norteamericanas abrieron sucursales en Brasil, desbancando con frecuencia a los distribuidores locales. En los años veinte estas empresas poseían más del 80% de la participación en el mercado brasileño, seguidas de las francesas, que tenían el 6%, y de las compañías locales, con un 4%[51].

Ese 4% representaba un punto de apoyo en el mercado, pero el trabajo de los productores locales era cada vez más fragmentado y disperso, al apelar a temas explícitamente nacionalistas (dramas de costumbres, romances históricos, clásicos de la literatura y tipos regionales como los *caipiras* o montañeros) para ganarse un público cuyos gustos se formaban cada vez más según los modelos de Hollywood. Particularmente, un ambicioso productor y director, Luiz de Barros, quien realizó unas 60 películas entre 1914 y 1962, nadó contra esta corriente: lo ensayó todo, incluidas algunas adaptaciones afortunadas de las novelas del escritor indigenista José de Alencar, como *Ubirajara* (1919), que señaló el debut de Carmen Santos, actriz y productora cinematográfica. (Sus películas de los años veinte, sin embargo, nunca fueron distribui-

50 *Ibíd.*, p. 64.
51 Para los cuadros, *véase* Randal Johnson, *op. cit.*, pp. 36-37.

das, y un sospechoso incendio destruyó las copias existentes; un marido celoso pudo haber sido el responsable)[52].

Como en otros países, el cine en Brasil no se benefició del interés de los movimientos de vanguardia en transformar y modernizar la cultura brasileña en la década de 1920. La Semana del Arte Moderno, celebrada en São Paulo en febrero de 1922 y considerada generalmente como el inicio del modernismo en Brasil, incluyó música, artes plásticas, poesía, prosa y conferencias y debates sobre teoría estética, pero muy pocas referencias al cine. El movimiento *Antropófago*, encabezado por el escritor Osvald de Andrade y por su colaborador, el pintor Tarsila do Amaral —*véase* en particular su cuadro *Abaporu* (El que come), de 1928—, sugería que el único trato posible con el imperialismo cultural era a través del canibalismo creativo, digiriendo y reciclando las influencias foráneas mediante el sarcasmo y la parodia. Empero, no pudieron señalar los modos inmediatos de digerir y remodelar a Hollywood. Osvald de Andrade reivindicó a los indios tupí como caníbales nacionalistas. Su famosa versión de las dudas de Hamlet ("Tupí or not Tupí, that is the question") fue una pregunta que no pudieron responder los cinematografistas con alguna certeza. Cuando en los años veinte apareció en Brasil una publicación como *Cinearte*, fue para seguir el modelo de las revistas norteamericanas como *Photoplay*, tratando de crear una fábrica local de sueños y de estrellas, en un proceso digestivo poco crítico. Su imagen es de higiene, de elegancia formal y de encuadre correcto[53], en lugar de desear lo indeseable.

Contra esta homogeneización, surge una película experimental genuinamente de vanguardia: *Límite* (1929), de Mario Peixoto[54]. Un barco que flota en el océano conduce a tres extraños: dos mujeres y un hombre. La toma inicial muestra a una mujer esposada y, a medida que la narración se desenvuelve de una manera fragmentada e indirecta, empiezan a proliferar imágenes de reclusión y limitación, tanto en el trabajo como en las relaciones personales. Robert Stam señala ciertos rasgos audaces de esta película:

52 Elice Munerato y Maria Helena Darcy de Oliveira, "When Women Film", en R. Johnson y R. Stam, *op. cit.*, p. 341.
53 Ismail Xavier, *Sétima arte: um culto moderno*, São Paulo, Perspectiva, 1978.
54 Saulo Pereira de Mello, *Limite: Filme de Mario Peixoto*, Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

> Creativamente, la película tiende a la abstracción, recontextualizando con frecuencia los objetos mediante encuadres excéntricos y acercamientos desconcertantemente desmedidos. La belleza plástica y la sensualidad táctil de las imágenes contrastan con el pesimismo estructural del filme. (...) La edición coloca tomas idénticas en diversos contextos sintagmáticos, cambiando estructuralmente su significado. Las analogías visuales relacionan ruedas de tren y máquinas de coser, cables de telégrafo y árboles, un pez y la proa de un barco. Y el paroxístico *tour de force* de la secuencia de la tempestad consiste en siete tomas de la violencia del oleaje y de los remolinos de agua, todo ello editado con un frenesí apto para sugerir una tempestad en alta mar[55].

Peixoto, lo bastante acaudalado para permanecer independiente y para haber viajado mucho por Europa, poseía ventajas materiales, pero también una visión y una maestría técnica nada comunes en el Brasil de entonces, ambas, por lo demás, extraordinarias en alguien tan joven: tenía sólo dieciocho años de edad cuando empezó a hacer cine. (En 1988 *Límite* fue seleccionada como la mejor película brasileña de todos los tiempos, casi cincuenta años después de haber sido realizada).

Límite fue una excepción al patrón del cine brasileño de las décadas de 1910 y 1920, que se repitió en pequeña escala no sólo en Rio y São Paulo, sino también en algunos centros regionales. Estos *ciclos regionales*, como fueron llamados, tuvieron lugar en Minas Gerais, particularmente en Cataguases; en Recife, al noreste del país (en especial las obras precursoras de Edson Chagas y Gentil Roiz); en Campinas, en el estado de São Paulo, y en Porto Alegre, al sur, capital de Rio Grande do Sul.

En Cataguases surgió el director más importante de estos movimientos regionales: Humberto Mauro[56]. Sus primeras obras muestran el dinamismo artesanal de estos grupos de provincia. Mauro empezó experimentando con las nuevas tecnologías: trabajó con electricidad, construyó amplificadores para radio y aprendió técnicas de fotografía con el inmigrante italiano Pedro Comello. Mauro y Comello se enseñaron uno al otro las técnicas de realización cinematográfica. En 1925 Mauro fundó un grupo llamado Phebo Films e hizo la película *En la*

55 Robert Stam, "On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema", en R. Johnson y R. Stam, *op. cit.*, pp. 308-309.

56 El análisis más completo de la obra de Mauro se encuentra en el trabajo de Paulo Emilio Salles Gomes, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, São Paulo, Perspectiva, 1974.

primavera de la vida, utilizando el talento familiar: su hermano representa al héroe que rescata a Eva Nil (representada por la hija de Comello) de una banda de contrabandistas de licor. La película desapareció posteriormente, pero atrajo la atención del crítico Adhemar Gonzaga, residenciado en Rio, sobre Mauro. Su siguiente película, *Tesoro perdido*, en la cual actuaron su esposa Lola Lys, él mismo y su hermano, y que se inspiró en el *western*, ganó el premio *Cinearte* como mejor producción del año. A partir de entonces, Mauro comenzó a oír el insistente llamado de sirena de los productores y críticos de Rio. Bernadet explica el dilema:

> La tensión entre un Brasil urbano y moderno, pero deformado por la influencia de las sociedades industriales burguesas, y el *sertão* (interior del país), protegido de tales influjos, es uno de los rasgos estructurales del cine brasileño. Humberto Mauro vivió en carne propia esa tensión. (...) Mauro, en su Cataguases, y Adehmar Gonzaga, el pontífice carioca del cine y crítico de *Cinearte*, quien hizo todo lo que pudo para sacarlo del interior de Minas Gerais: "Vente para acá, el cine es el arte del asfalto"[57].

Mauro osciló entre las dos influencias, como lo pone en evidencia su siguiente película, *Brasa dormida*. Un terrateniente de Minas Gerais vive en Rio, pero se ve obligado a regresar a su propiedad con un nuevo capataz. Este último se enamora de la hija del propietario, y la joven es enviada a Rio para frustrar sus amoríos. La película glosa la tensión entre Cataguases y Rio como polos opuestos de deseo. Con el tiempo, Rio demostraría su preeminencia cuando Mauro fue requerido por Adhemar Gonzaga para filmar una pieza al estilo de moda: *Labios sin besos* (1930). Mauro sólo pudo financiar su última película en Cataguases gracias a la inversión de Carmen Santos, quien además protagonizó la cinta. *Sangre minera* (1930) pone en movimiento una vez más intrincados caracteres dentro de un triángulo amoroso en el interior de Minas. Por esos días Mauro, secundado en sus dos últimas películas por el espléndido director de fotografía Edgar Brasil, fue reconocido como el más cabal y elegante director del momento.

57 Jean Claude Bernadet, "Meandres de l'identité", en *Le Cinéma Brésilien*, ed. cit., p. 231.

Adhemar Gonzaga, crítico y cineasta, fue el centro de la actividad cinematográfica a finales de los años veinte y alentó a talentos como Mauro, Peixoto y Carmen Santos, lanzando un sistema casero de estrellas en las fotografías de *Cinearte* (en particular a Eva Nil, la joven artista de Cataguases), defendiendo cierto nacionalismo basado en modelos extranjeros, y estableciendo su propia productora, Cinédia. Gonzaga saludó con alegría el advenimiento del sonido: estos avances, pensaba, podían asestar un golpe mortal a las películas extranjeras, ahogadas por la lengua nativa y por las canciones del Brasil contemporáneo. Sin duda debía haber tenido razón, pero lo cierto es que se equivocó.

OTROS PAÍSES DE AMÉRICA LATINA

La suerte del cine en Argentina, México y Brasil, que tenían las culturas urbanas más dinámicas de América Latina, se repitió en menor escala en otras partes del continente. Los relatos contenidos en algunas historias del cine pueden resumirse brevemente[58].

Las primeras imágenes cinematográficas de los diferentes países se agrupan alrededor del cambio de siglo, aunque el invento tardó más tiempo en llegar a las regiones apartadas. Así, encontramos en Venezuela *Un célebre especialista sacando muelas en el Hotel Grand Europa* y *Muchachos bañándose en el lago de Maracaibo* (Guillermo y Manuel Trujillo, 1897); *Simulacro de incendio general*, en Chile, en 1902; *Exhibición de toda la gente famosa en Bolivia*, en 1907; *Un falso incendio en Cuba*, en 1898, y *Los centauros del Perú*, un verdadero despliegue de la caballería peruana, en 1911. Esta temprana fase de inicios vacilantes y empresarios itinerantes empezó a ser gradualmente remplazada por una infraestructura comercial más estable, sobre todo en las ciudades principales. Hacia 1910 había en Cuba cerca de 200 salas de cine. En Bogotá el famoso teatro Olympia, símbolo de la modernidad de los nuevos palacios cinematográficos, abrió sus puertas en 1912. El capital local se había comprome-

58 *Véase* la bibliografía de G. Hennebelle y A. Gumucio Dagrón (eds.), *Les Cinémas de l'Amérique Latine*, París, Lherminier, 1981, y la de Peter B. Schumann, *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa, 1981. Para una guía sobre la literatura, *véase* Ana López, "A Short Story of Latin American Film Histories", *Journal of Film and Video*, XXXVII, invierno de 1985, pp. 55-69. Una importante historia del cine, publicada después del artículo de López, es el trabajo de M. Chanan, *La imagen cubana*, Londres, BFI, 1985.

tido con la producción y la exhibición, y obtenía algunos éxitos limitados. En Cuba, por ejemplo, el director Díaz Quesada entró en un consorcio con dos empresarios locales, Pablo Santos y Jesús Artigas, propietarios de la mayoría de las salas de exhibición de la isla. Juntos realizaron el primer largometraje cubano y colaboraron en unos nueve proyectos cinematográficos durante la década de 1920. En otros países, incluso en los casos en que existían sistemas desarrollados de exhibición en los cuales los empresarios locales luchaban con las compañías extranjeras por el control de la distribución, la producción doméstica se vio progresivamente marginada.

Sin embargo, aun así pudo mantenerse un cierto nivel de producción artesanal: en todas partes había aventureros deseosos de realizar una o dos películas. En Chile, por ejemplo, hubo un aceptable nivel de producción cinematográfica en los años veinte: se produjeron 15 largometrajes en 1925 y 11 en 1926. Estas cifras eran excepcionales: generalmente se producían cantidades muy inferiores. En un intento por competir con las divas italianas y con las estrellas de Hollywood, los cinematografistas se volvieron sobre temas deliberadamente nacionales y nacionalistas. En Colombia, en los años veinte, por ejemplo, el cine acudió a los clásicos de la literatura, en particular *María*, de Jorge Isaacs, llevada a la pantalla en 1922, o *Aura o las violetas*, de José María Vargas Vila, filmada en 1924. En Bolivia dos películas de mediados de los años veinte, *Corazón Aymará* y *La profecía del lago*, se consagraron a temas indígenas, aunque encararon problemas de censura. En 1929 *Wara, Wara* (Las estrellas) se ocupó de la resistencia de los indios contra los conquistadores. La película chilena más conocida de los años veinte, *El húsar de la muerte* (1925), cuidadosamente restaurada en los años sesenta, evocó las luchas independentistas de Manuel Rodríguez.

Los historiadores del cine señalan la continuidad en la realización de documentales, a menudo en un ámbito muy local o regional. Como lo indica Paulo Paranagua, estas películas adoptaban casi invariablemente el punto de vista de sus patrocinadores —ya se tratara de particulares o de entidades estatales— y tendían a ofrecer una visión optimista y coherente de la realidad. En ocasiones, sin embargo, la fuerza de las imágenes pudo escapar del marco que le impusieron los cinematografistas. Un documental realizado en Chile para la Braden Copper Company en 1919, dirigido por el italiano Salvador Giambastiani, muestra con claridad los rostros marcados por las horribles condiciones

de la minería y tiene algunas escenas de los hombres trabajando[59]. Aquí nos encontramos lejos del *regazo de la naturaleza*, en un paisaje que habría de engendrar uno de los movimientos sindicales mejor organizados del continente. Empero, imágenes como ésas son muy raras.

Para la gran mayoría, la consolidación del cine norteamericano en el mercado local dominó la exhibición, estableció patrones de calidad y creó expectativas que la producción artesanal local intentó copiar. El novelista Miguel Ángel Asturias proporciona una vívida descripción del impacto perturbador del cine sobre la tradicional y autocrática sociedad de la Guatemala de los años veinte:

> Camila le metió flota a su nana que la llevara a las vistas. (...) Fueron a escondidas de su papá, tronándose los dedos y rezando el Trisagio. (...) La sala se oscureció de repente. Camila tuvo la impresión de que estaba jugando al tuero. En la pantalla todo era borroso. Retratos con movimientos de saltamontes. Sombras de personas que al hablar parecía que mascaban, al andar que iban dando saltos y al mover los brazos que se desgonzaban.

El impacto de lo nuevo precipita en la muchacha adolescente un conflicto entre deseos y recuerdos que la impulsa a huir del cine.

> Con los ojos llorosos y atropelladamente, entre los que abandonaban las sillas y corrían hacia las puertas en la oscuridad. (...) Y allí supo Camila que el público había salido huyendo de la excomunión. En la pantalla, una mujer de traje pegado al cuerpo y un hombre mechudo de bigote y corbata de artista, bailaban el tango argentino[60].

El cine norteamericano, con su control hegemónico del gusto, fue también un proveedor de modernidad, como veremos en el capítulo siguiente.

Jorge Schnitman resume el período en cuestión de la siguiente manera:

59 Paulo Antonio Paranagua, *O Cinema na América Latina*, Porto Alegre, L & PM Editores, 1984, p. 22.

60 Miguel Ángel Asturias, *El señor presidente*, 21ª edición, Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1976. Para un análisis del uso que hace Asturias del cine como una contribución al proceso de modernización cultural, *véase* G. Martin, "*El señor presidente*, una lectura contextual", en *El señor presidente*, ed. cit., pp. CI-CII.

> Los empresarios locales de cine encontraron más rentable convertirse en una burguesía comercial que en una burguesía industrial, pese a que el éxito comercial de algunas películas latinoamericanas de la época muda indicara que el potencial estaba ahí. Es claro, entonces, que el cine, como innovación, tuvo una suerte completamente diferente en las dos Américas. Mientras Estados Unidos tenía las condiciones técnicas, financieras y de amplitud de mercado que permitían introducir innovaciones en sus aspectos de producción, distribución y exhibición, el capitalismo dependiente latinoamericano sólo podía desarrollar sus aspectos de distribución y exhibición sobre la base de las películas extranjeras, en detrimento de la producción local[61].

La producción local y los experimentos artesanales de individuos asilados encontraron un pequeño espacio en el mercado. Sin embargo, el advenimiento del sonido ofreció ventajas, pero impuso también duras cargas financieras y tecnológicas a la industria doméstica.

61 Jorge A. Schnitman, *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*, Nueva Jersey, Ablex, 1984, p. 19.

Capítulo 2. DEL CINE MUDO AL *NUEVO CINE*: 1930-1950

> Alguien nacido allí (en la pampa), que nunca sale, no sabe lo que es la vida ni lo que es el mundo. Por esa razón, cuando mi madre me llevó por primera vez al cine —yo tenía cuatro años—, pensé que la vida estaba ahí, así me pareció de real.
>
> Manuel Puig[1]

El advenimiento del sonido generó optimismo a lo largo de América Latina entre los cineastas, que estaban enfrascados en una tenaz batalla contra la invasión de Hollywood durante el decenio de 1920. Aunque la imagen podía entenderse en cualquier lugar, ¿no eran el lenguaje y la música algo específico de las diferentes culturas? La incorporación del sonido coincidió, por lo demás, con la gran depresión de los valores bursátiles que sobrevino en los Estados Unidos a finales de los años veinte, lo cual retardó, aunque sólo de manera temporal, el desarrollo más eficaz de la producción en los estudios de Hollywood. Parecía que se estaba abriendo un espacio y una posibilidad para trabajar entre los intersticios de la hegemonía norteamericana. Esta alternativa hizo posible el desarrollo de la industria cinematográfica en México, Argentina y, en menor grado, en Brasil. No obstante, los costos y la sofisticación de las nuevas tecnologías eran demasiado altos para que éstas pudieran ser utilizadas de forma creciente en países definidos como de economía pobre. Estados Unidos se recuperó pronto de la depresión y encontró estrategias exitosas para enfrentar las nuevas condiciones.

1 Manuel Puig, entrevista con Teresa Cristina Rodríguez, *O Globo*, agosto 30 de 1981, p. 8.

HOLLYWOOD EN AMÉRICA LATINA

> Hollywood (...) por obra de un maligno artificio que se llama doblaje, propone monstruos que combinan las ilustres facciones de Greta Garbo con la voz de Aldonza Lorenzo.
>
> Jorge Luis Borges[2]

El advenimiento del sonido fortalecería la posición de las películas norteamericanas en el extranjero. El incremento excesivo en los costos conduciría sólo a que la precaria producción cinematográfica de los países con mercados pequeños fuera aún más precaria. Sin embargo, a corto plazo el sonido precipitó a Hollywood en cierta confusión. El doblaje se presentó como una imposibilidad en los primeros tiempos puesto que no había ninguna posibilidad de mezclar los sonidos. El primer intento un tanto desesperado para ganarse las audiencias extranjeras obligó a los realizadores a producir versiones de las películas norteamericanas en diversas lenguas. En 1930 la Paramount creó su propia versión de la Torre de Babel, en un estudio enorme situado en Joinville, cerca de París, con capacidad para producir doblajes en cinco idiomas diferentes. Con un horario de trabajo de 24 horas se elevó el número de idiomas a doce. El experimento, que duró tres años, fue un completo fracaso. En 1930 se filmaron 30 películas *hispanas*, cifra que aumentó a 40 en 1931 y se redujo a 15 en el año siguiente. Existieron razones obvias para este fracaso. Las películas eran muy caras y no se recuperaba la inversión. Los públicos habían adquirido el hábito por las estrellas de Hollywood y se desconcertaron en extremo cuando vieron sus voces remplazadas por desconocidos locutores hispánicos. El problema del acento, del dialecto y aun del efecto psicológico de la voz resultaba casi insoportable: los argentinos, por ejemplo, no deseaban, bajo ninguna circunstancia, escuchar a los mexicanos, y, por supuesto, tenían grandes dificultades para entender el cortado acento de los cubanos. Hubo intentos para llevar a las estrellas latinoamericanas a los estudios de Joinville. Tal es el caso del cantante de tangos Carlos Gardel, pero su éxito puede entenderse como una excepción. Durante los primeros años de la década de los treinta el doblaje y la subtitulación habían mejorado, y se utilizaron ca-

2 J. L. Borges, "Sobre el doblaje", en *Sur*, junio de 1945, citado por E. Cozarinsky en *Borges y el cine*, ed. cit., p. 72.

da vez más para capturar el mercado de los países de América Latina (favoreciendo la subtitulación sobre el doblaje). En 1934, con el crecimiento económico que siguió a la depresión, Hollywood reconquistó e incrementó en muchos lugares su dominio en el mercado internacional del cine. La Motion Pictures Producers and Distributors of America (MPPDA) operó efectivamente como un grupo de presión para imponer sus películas en el exterior, esforzándose por mantener una política de *puertas abiertas* frente a la posibilidad de restricciones, de cuotas tarifarias y de cuotas de pantalla.

Las películas formaron parte de la exitosa penetración económica impulsada por el gobierno de Roosevelt durante la década de los años treinta, y conocida bajo el nombre de política del *buen vecino.* Los norteamericanos realizaron grandes negocios y, de esta manera, lograron moldear el gusto de los espectadores, tal como lo afirmó un diplomático con franca sorpresa:

> Un grupo de inversionistas argentinos llegó donde el director de una empresa cinematográfica norteamericana hace algunos años para hacerle una solicitud. "Puede parecer ridículo —explicaron— y a usted puede no interesarle. Pero nosotros trabajamos en el negocio de la ropa masculina y la última película de Clark Gable, *Sucedió una noche,* está arruinando nuestro negocio". "¿De qué manera?" —preguntó el ejecutivo—. "Bien, en una escena, Gable se quita la camisa para ir a la cama y no lleva camiseta. Nuestros jóvenes argentinos ahora se niegan a comprar camisetas y nuestro negocio se está viendo seriamente perjudicado". El director sonrió y luego los miró extrañado. Si una película hecha en Hollywood podía causar tal alboroto, ¿qué podría pasar con toda una serie de películas?[3]

La política del *buen vecino* fue la estrategia de la administración norteamericana para disipar lo que percibía como nacionalismo revolucionario en América Latina, no esgrimiendo el *gran garrote,* sino empleando medidas mucho más pragmáticas. De acuerdo con el análisis de Michael Grow:

> Esta política se basaba en la necesidad inducida por la depresión de recuperar el nivel de empleo, la producción y la prosperidad en la economía interna nortemericana, sacudida por los vientos de 1929 y de los

3 J. Bruce, *Those Perplexing Argentines,* Nueva York, Longman, 1953, p. 332.

años posteriores. En el contexto de la política hemisférica exterior, esta meta se traducía en un esfuerzo concertado de los Estados Unidos para exportar hacia los mercados latinoamericanos los productos norteamericanos, en respuesta a la dinámica adquirida por el desarrollo alemán. Así mismo, para defender y acrecentar las inversiones de capital privado en América Latina y de esta manera tener seguro el acceso a las materias primas y a los recursos naturales latinoamericanos[4].

Una aproximación generosa, se creía, podía evitar todos los motivos de conflicto, de acuerdo con las razones expuestas por el secretario de Estado norteamericano, Sumner Welles, de manera bastante optimista:

> Habían desaparecido todos los fundamentos para mantener la agria hostilidad hacia los Estados Unidos, que se había originado inevitablemente en la insistencia de este país en utilizar la doctrina Monroe, durante varias generaciones, con la intención de imponer su voluntad como mandato en las naciones débiles del hemisferio. Habían desaparecido las razones para la sospecha arraigada entre los pueblos latinoamericanos en el sentido de que el gran poder del Norte en realidad estaba virando hacia una política de expansión imperialista[5].

Por utópicas que puedan parecer estas observaciones de Welles, se basaban en una realidad muy concreta, que resulta de gran significación para el presente estudio. Estados Unidos podía proveer los bienes de la segunda revolución industrial y podía satisfacer las crecientes demandas del consumo. Un observador de la época, Hubert Herring, lo consignó con simpatía en sus notas sobre Argentina.

> El típico porteño citadino admira las mismas cosas que acaricia el norteamericano citadino: un garaje doble, con los vehículos estacionados en él, rascacielos, almacenes de lujo, corbatas finas, buena comida, whisky añejo, casas elegantes, mujeres bien vestidas, cañerías silenciosas, radios y una cuenta bancaria que haga posibles todas estas cosas. El norteamericano parece tener más de todo eso. El argentino quiere más[6].

4 Michael Grow, *The Good Neighbor and Authoritarism in Paraguay*, Regents Press of Kansas, 1981, p. 2.
5 Sumner Welles, *Where Are We Heading?*, Nueva York y Londres, Harper and Brothers, 1946, p. 184.
6 Hubert Herring, *Good Neighbors*, New Haven, Yale University Press, 1941, p. 82.

El cine de Hollywood era la manifestación y el producto de lo moderno y lo nuevo, tanto en el nivel práctico como en el nivel simbólico del consumo; reveló la velocidad y complejidad de las nuevas tecnologías y despertó aspiraciones y deseos que casi nunca podían satisfacerse, como lo demuestran las brillantes novelas del argentino Manuel Puig. Parafraseando el título de la primera novela de Puig, millones de personas a lo largo y ancho de Latinoamérica serían seducidas y "traicionadas por Rita Hayworth".

Como parte de su política del *buen vecino*, Estados Unidos se volvió más consciente de las imágenes que proyectaba de Latinoamérica. Incluso el estereotipo latinoamericano de las películas del Hollywood de la época experimentó alguna mejoría, como en la superproducción de la Warner, *Juárez* (1939), en la cual se retrata a Juárez como un entusiasta seguidor de las ideas democráticas del presidente Lincoln[7]. *Cisco Kid* siguió siendo un amable vecino y Lupe Vélez, la apasionada mexicana con su inglés imperfecto, se sentía más en casa en la moderna Nueva York[8].

No obstante, con el estallido de la guerra la diplomacia cultural fue considerada demasiado importante como para ser dejada en manos de la libre imaginación de los productores de cine. En 1940 Nelson Rockefeller crea la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAI)[9], con el fin de organizar programas económicos y culturales en Latinoamérica, como parte de lo que Frank Nincovich describe como un *delirio* de panamericanismo[10]. La política de la OCAI en la esfera cultural consistió en invitar periodistas, editores y políticos demócratas a Norteamérica y enviar al sur materiales como películas, papel periódico y asistencia financiera. Los objetivos de la División de Comunicaciones de la Oficina del Coordinador fueron consignados en un memorando de Nelson Rockefeller, dirigido el 1º de abril de 1941 al vicepresidente de los Estados Unidos:

7 *Véase* la introducción de Paul Vanderwood a *Juárez*, The University of Wisconsin Press, 1983.

8 Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero*, ed. cit., pp. 197-257.

9 Para una historia de este caso, *véase History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, Washington, Government Printing Office, 1981.

10 Frank Nincovich, *The Diplomacy of Ideas: U.S. Foreign Policy and Cultural Relations 1938-1950*, Cambridge University Press, 1981.

1. Neutralizar la propaganda totalitaria en las otras repúblicas americanas.
2. Suprimir y corregir los actos provocadores provenientes de este país, tales como la ridiculización de los personajes centro y suramericanos en nuestras películas.
3. Hacer énfasis y encaminar a la opinión pública hacia los elementos que constituyen la unidad de las Américas.
4. Incrementar el conocimiento y la comprensión de la forma de vida de los demás.
5. Dar mayor expresión a las fuerzas de buena voluntad entre las Américas, de acuerdo con la política del *buen vecino*[11].

Un ejemplo que ofrecía el memorando sobre la producción de películas que "contienen personajes o incidentes ofensivos para los latinoamericanos", merece citarse en su totalidad:

La Sección Cinematográfica de esta División ha obtenido plena cooperación de Hollywood para estos fines. Por ejemplo, en el momento en que esta sección inició labores, un productor distribuyó una elaborada película titulada *Allá en la Argentina*. Era una excelente película en su género, pero un examen de ella dejó ver que los siguientes contenidos podrían resultar ofensivos para los argentinos:

1. Tres hombres de negocios argentinos y un funcionario del gobierno de Argentina aparecen en la película como si fueran personajes cómicos.
2. El segundo personaje argentino más importante es un *gigolo*.
3. El único personaje argentino a quien se oye hablar español, habla con marcado acento mexicano.
4. Por último, el argumento general gira en torno a una carrera de caballos, presuntamente deshonesta, celebrada en el famoso Jockey Club de Buenos Aires, institución de la cual se sienten orgullosos los argentinos.

Cuando estas objeciones le fueron expuestas al productor, éste acordó filmar de nuevo las citadas escenas a un costo aproximado de 40.000 dólares, antes de distribuir la película en esos países[12].

11 Nelson A. Rockefeller, *Program of the Communications Division* enviado el vicepresidente Wallace el 1º de abril de 1941, p. 1. Estoy muy agradecido con mi colega Callum McDonald por proporcionarme estos documentos, así como por haberme ayudado con la historiografía de la política del *buen vecino*.

12 *Ibíd.*, p. 7.

Entre las películas que habían sido "preparadas y producidas poniendo especial atención a la autenticidad y el sentimiento amistoso" estaba *Esa noche en Rio*, de Irving Cumming, protagonizada por Carmen Miranda y Don Ameche. Luego de que Miranda hizo su recorrido por el escenario del cabaret al grito de "¡Chica, chica, bum, bum!", Don Ameche apareció en escena vistiendo un uniforme de la marina norteamericana y cantando:

Mis amigos, yo mando felicitaciones
a nuestras amistades suramericanas.
Nunca les daremos la espalda
a esos vínculos comunes que nos atan.
130 millones de personas les mandan saludes.

Por esta época Brasil era percibido como un país de vital importancia para las estrategias norteamericanas de defensa en el hemisferio. Vargas, su presidente, era seducido con algunos halagos (entre ellos una acería), en compensación por su cooperación con el esfuerzo de guerra aliado.

Nelson Rockefeller envió a Orson Welles como embajador de buena voluntad al Brasil. El propósito original era rodar una película de *buena vecindad* y dictar algunas conferencias. Sin embargo, cuando empezó a filmar en los barrios bajos y en las remotas comunidades rurales, su estudio (RKO), el gobierno brasileño y hasta el mismo Rockefeller empezaron a dudar de la sabiduría del proyecto: Carmen Miranda y el carnaval de Rio eran una cosa; la revelación cruda y realista de la miseria, otra muy distinta. Todos abandonaron el proyecto, muy a pesar de Welles.

"Nadie es más cobarde en este mundo que Nelson", dice Orson de Nelson Rockefeller. (...) "No quiere aproximarse a nada que pueda parecerle oscuro". Por los días en que Welles regresó a los Estados Unidos, Rockefeller había perdido por completo el interés en adquirir las películas filmadas por la RKO en el Brasil, y el estudio trataba de deshacerse de ellas[13].

Un efecto muy positivo e indirecto del viaje de Welles a Brasil para el cine latinoamericano fue que él utilizó este viaje para eludir su matrimonio con Dolores del Río. Rechazada por el genio precoz, y con su

13 Barbara Leaming, *Orson Welles: A Biography*, Harmondsworth, Penguin, 1987, p. 252.

carrera en Hollywood estancada, la actriz no vaciló en escuchar las propuestas de Emilio Fernández, quien la persuadió de regresar a México en 1943. Su retorno y su asociación con Fernández y con el fotógrafo Gabriel Figueroa marcaron un momento decisivo en la suerte del cine mexicano. Walt Disney, otro embajador del cine, produjo lo que deseaba Rockefeller: dos películas de dibujos animados, *Saludos, amigos* (1943) y *Los tres caballeros* (1945), en donde el Pato Donald hace equipo con sus nuevos amigos, el loro José Carioca, símbolo del Brasil, y Panchito, el gallo vestido de charro y con pistolas en las cartucheras. Panchito comanda la pandilla de los "Tres alegres compadres" en una excursión folclórica a través de México. En suma, Brasil, México y los Estados Unidos, todos como los mejores amigos.

Un personaje conspicuamente ausente de la fiesta fue Martín, el gaucho. Argentina mantuvo una obstinada neutralidad durante la segunda guerra mundial, y se ganó la cólera del Departamento de Estado. Ese país llegó a convertirse en particular obsesión del secretario de Estado, Cordell Hull, quien estaba convencido de que Argentina apoyaba abiertamente el fascismo y de que estaba dispuesta a patrocinar el advenimiento de un Cuarto Reich. Estados Unidos montó una abierta campaña para derribar el gobierno argentino y, como parte de un paquete de restricciones, negó al país el acceso a las existencias de película virgen, mientras, al mismo tiempo, promovía el ascenso de su gran rival, México, so pretexto de que este último "respaldaba el esfuerzo bélico y la solidaridad hemisférica". En consecuencia, como veremos, Argentina no pudo mantener la posición que ostentaba como cabeza de la producción cinematográfica en América Latina. México, por su parte, con la ayuda financiera norteamericana, ingresó en una pasajera *Época de Oro*.

Después de la guerra, Hollywood se movió rápidamente para recapturar mercados. En 1945 la MPPDA cambió su nombre por el de Motion Picture Association of America y le dio especial énfasis a su sección de exportaciones, la Motion Picture Export Association.

> La MPEA empezó a actuar como único agente exportador para sus afiliados, a establecer precios y términos comerciales para las películas y a hacer arreglos para su distribución en el extranjero.(...) La MPEA facilitó las actividades internacionales de sus asociados expandiendo y manteniendo abiertos los mercados, agilizando las transferencias de dinero a los Estados Unidos, reduciendo las restricciones a sus películas mediante negociaciones directas y otros *medios adecuados*, distribuyen-

do información sobre las condiciones del mercado y negociando acuerdos para la importación de películas y las condiciones de alquiler[14].

Jack Valenti, director de la MPEA, pudo ufanarse de que "hasta donde sé, la del cine es la única empresa norteamericana que negocia por sí misma con los gobiernos extranjeros"[15]. Justamente para oponerse a estas circunstancias, los cinematografistas intentaron establecer industrias en sus propios países. Los líderes fueron, una vez más, Argentina, México y Brasil.

ARGENTINA: DEL TANGO A PERÓN

Los años de relativa armonía, es decir, la década de 1920, fueron interrumpidos por la gran depresión, por un golpe militar en 1930 y por el advenimiento de lo que se conoce como la *década infame* de la historia argentina, durante la cual un pequeño grupo de terratenientes se mantuvo en el poder alterando elecciones y proscribiendo los partidos políticos que se le opusieran. El liberalismo ya no pudo ser identificado con los valores democráticos; emergieron nuevos movimientos populistas y nacionalistas en oposición a los gobiernos de turno, y terminaron por tomarse el poder, encabezados por Perón, en las elecciones de 1946. La crisis del liberalismo oligárquico no se reflejó en el cine de esos años; algunos análisis de esta situación sólo aparecerían a finales de la década de los años cincuenta, con la obra de Torre Nilsson, y en los años ochenta, con películas como *Miss Mary*, de María Luisa Bemberg. Lo que sí se hizo evidente fue el incremento de la influencia norteamericana, que disolvió rápidamente cincuenta años de hegemonía británica. Con la invención del cine sonoro, los empresarios locales se esforzaron por reproducir, así fuera en pequeña escala, el sistema de estudios de Hollywood, incorporando los últimos avances técnicos norteamericanos en el campo de las comunicaciones. En poco tiempo Buenos Aires tuvo estudios completos de cine sonoro, y las primeras películas incorporaron los éxitos más populares en otros medios, en particular el tango.

Una de las primeras cintas sonoras producidas en Argentina, dirigida por Eduardo Morero, estrenó diez piezas de Carlos Gardel. Pronto Gardel fue atraído por las empresas cinematográficas norteamericanas,

14 Thomas Guback, "Hollywood's International Market", ed. cit., p. 471.
15 Citado en Thomas Guback, *op. cit.*, p. 471.

como ya hemos visto, pero las películas que rodó en París y Nueva York, como *Melodía de arrabal* (1932), *Cuesta abajo* (1934) y *El día que me quieras* (1935), tendrían enorme impacto en América Latina, con lo cual estimularon, en Argentina, el uso de fórmulas similares que empleaban una combinación de comedia, melodrama y buenas canciones. Así mismo, la popularidad de Gardel contribuyó claramente a crear en Argentina un público para el cine sonoro. Simon Collier destaca el enorme entusiasmo que Gardel generó en Latinoamérica. Una empresa de Buenos Aires cablegrafió a la Paramount estas embelesadas palabras: "*Cuesta abajo* éxito colosal. Delirante aplauso público obligó a interrumpir tres veces proyección fin exhibir nuevamente escenas donde canta Gardel. Tal entusiasmo rara vez visto aquí"[16]. Gardel, el cantante más popular de los años veinte, ya era una superestrella antes del advenimiento del cine sonoro, pero la pantalla aumentó su estatus en América Latina, y Argentina, después, pudo exportar sus propias versiones de la comedia musical a lo largo y ancho del continente.

Gardel es el ejemplo más notable del artista ya bien conocido en el teatro, el vodevil, los discos y la radio (en particular el radioteatro), antes de llegar al cine. La cinematografía se aprovecharía, en sus primeros tiempos, de los artistas, estilos y géneros de otros medios de comunicación. La primera película de Gardel, por ejemplo, rodada en Francia en 1931, surgió de una compania de teatro y una orquesta de tango que por aquel entonces se encontraban en París. El guionista del grupo teatral, Manuel Romero, llegaría a ser, con el tiempo, uno de los más conocidos directores de cine de los años treinta, con películas como *Mujeres que trabajan* (1938) y su popularísima *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), protagonizada por Mireya, la prostituta con corazón, insensible a las ofertas de los hombres ricos de la ciudad. Romero continuó su trabajo con una serie de melodramas musicales que usualmente tomaban sus títulos de los tangos más conocidos, tales como *Anclados en París* (1938). Couselo, el mejor historiador del cine argentino, resume así el trabajo de Romero:

> En esencia, son simples películas antiburguesas que no temen los estereotipos, cuyo villano es siempre un caballero, genuino o aparente. Empresario de farándula habilidoso, Romero tenía un certero instinto

16 Simon Collier, "Carlos Gardel and the Cinema", en J. King y N. Torrents (eds.), *The Garden of Forking Paths: Argentine Cinema*, Londres, BFI, 1987, p. 28.

cuando se trataba de elegir actores: empleó a Sandrini y a veteranos actores como Florencio Parravicini y Enrique Serrano; supo aprovechar los encantos de Mecha Ortiz y descubrió a Nini Marshall y a Hugo del Carril[17].

Los productores locales advirtieron pronto el potencial comercial de un cine nacional dominado por el tango. Inmediatamente se montaron dos estudios, Argentina Sono Films y Lumitón, hubo una inversión en tecnología avanzada y se cultivó un *star system* local con luminarias como Luis Sandrini, Pepe Arias y Libertad Lamarque. En 1933 se produjeron 6 películas; 16 en 1936, 28 en 1937 y 50 en 1939. Estas cintas conquistaron con éxito un sector del mercado en Argentina y en el resto de América Latina[18]. Comedias, musicales y melodramas, combinados de diversas maneras, fueron los géneros más cultivados en este período, tal vez el momento más exitoso del cine argentino, y cuya historia aún no se ha escrito. La crítica cinematográfica que se desarrolló en Latinoamérica durante los politizados años sesenta ha desacreditado demasiado rápido el cine de los años treinta y comienzos de los años cuarenta. Un influyente ensayo, escrito por Enrique Colina y Daniel Díaz Torres, ilustra lo que se ha convertido en consenso de la crítica:

> El cine comercial argentino, impregnado de un dominante pesimismo, tradujo el sentido de desesperanza colectiva en una explosión sentimental. De este modo se convirtió en un obstáculo para el desarrollo de una conciencia política en las personas. Se refugiaba en la frustración, el escepticismo individualista, promoviendo una visión fatalista de la existencia y ofreciendo una eterna tristeza como un elemento del carácter argentino. Este cine es el residuo, la excrescencia de un populismo reaccionario. (...) Dios, patria y hogar conforman una trinidad inseparable de equilibrio social en esas películas[19].

17 Jorge Miguel Couselo, "Argentine Cinema: From Sound to the Sixties", en *ibíd.*, p. 29.

18 O. Getino, "Argentina", en G. Hennebelle, A. Gumucio Dagrón (eds.), *Les cinémas de l'Amérique Latine*, París, Lherminier, 1981, pp. 28-31. Para otras guías generales de este período, *véase* J.M. Couselo, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor, 1984, y Domingo di Núbila, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1960.

19 Enrique Colina y Daniel Díaz Torres, "Ideology of Melodrama in the Old Latin American Cinema", en Zuzana M. Pick (ed.), *Latin American Film Makers and the Third Cinema*, Ottawa, Carleton University, 1978, pp. 50 y 53.

Semejante testimonio guarda poca relación con la historia argentina del período, ya que parece tomar al pie de la letra a los ensayistas *esencialistas* de los años treinta como Scalabrini Ortiz, Martínez Estrada y Mallea, con su visión de la tristeza y la soledad de Argentina. Esto conduce a una cándida acepción del cine como falsa conciencia y a un repudio del melodrama como realismo político fracasado o como falsa tragedia. Hay signos de que esta actitud está empezando a cambiar (García Márquez en particular ha hablado de la necesidad de hacer telenovelas de avanzada, melodramas para la pantalla chica)[20]. Hay, por lo tanto, una conciencia de que esas formas generan placer y no son reaccionarias o progresistas *por sí mismas*, pero que pueden adaptarse para cumplir con ambos propósitos. Sin embargo, no ha habido un intento por analizar el potencial radical del melodrama en América Latina (que es un área fértil de debate crítico en los estudios sobre el cine de Hollywood y los melodramas británicos de Gainsborough)[21]. Aunque existe el peligro de adoptar modelos críticos que no reflejen con exactitud las condiciones de América Latina (el melodrama de Hollywood es visto como una ruptura con los códigos de la cultura patriarcal del clásico realismo cinematográfico, mientras que en América Latina, en la literatura y el cine, no ha habido una fuerte tradición de realismo), esos estudios cuando menos nos previenen de diferenciar entre alta y baja cultura de una manera tan fácil. A comienzos del siglo XX, de acuerdo con Christine Gledhill,

> La retórica gestual de la actuación melodramática era remplazada por una interpretación de estilo *natural*. La tragedia y el realismo se centraban en acontecimientos sociales *serios* o en los dilemas interiores. (...) Sentimiento y emotividad se redujeron en significación a *sentimentalismo* y exageración, los detalles domésticos se tomaban como trivialidades, el utopismo melodramático se consideró como escapismo fantástico, y este vasto complejo se devaluó por su asociación con una cultura popular feminizada. Los hombres no volvieron a llorar en público[22].

20 *Véase* el reciente documental sobre García Márquez de Holly Aylett, *Tales Beyond Solitude*, Londres, South Bank Show, noviembre de 1989. Ana López habla del melodrama y la telenovela en "The Melodrama in Latin America: Films, *Telenovelas* and the Currency of a Popular Form", en *Wide Angle*, Vol. 7, 3, 1985, pp. 5-13.

21 *Véanse* particularmente C. Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres, BFI, 1987, y los ensayos de *Screen*, Vol. 29, 3, verano de 1988.

22 C. Gledhill, *op. cit.*, p. 34.

Los melodramas exitosos no tienen por qué repudiarse tan fácilmente como escapismos o manipulación: pueden servir como puntos de clarificación y de identificación. Como anota Gledhill, los personajes del buen melodrama se convierten en objetos de simpatía porque son construidos como víctimas de fuerzas que están más allá de su control y/o de su entendimiento. Pero la simpatía, al contrario de la lástima, apela al entendimiento al igual que a las emociones. La audiencia se involucra con los personajes, pero sólo puede experimentar la lástima evaluando signos a los cuales no pueden acceder los protagonistas[23]. Tal es el caso de *Prisioneros de la tierra* (1939), donde se emplea claramente el melodrama en su feroz crítica a las condiciones cercanas a la esclavitud que reinaban en las plantaciones de mate en el norte de Argentina. Ésta es una película que provoca simpatía, pero que también entrega un análisis político muy claro.

Ferreyra fue, tal vez, el más popular de los cinematografistas de comienzos de los años treinta, contribuyendo con una serie de retratos evocadores del arrabal, tales como *Calles de Buenos Aires* (1934) y *Puente Alsina* (1935). En la segunda mitad de la década, sin embargo, encontró una fórmula: operetas ligeras, el talento de Libertad Lamarque, tango tras tango y la lenta decadencia de un genuino talento. De otro lado, los directores jóvenes empezaron a hacer uso de las condiciones favorables, trabajando ligeramente en contra de las crecientes expectativas comerciales. *La fuga*, de Luis Saslavsky, realizada en 1937, es una interesante comedia que, como Borges lo señala, es narrada secamente, sin recurrir al color local: "*La fuga*, en cambio, fluye límpidamente como los films norteamericanos. Buenos Aires, pero Saslavsky nos perdona el Congreso, el Puerto del Riachuelo y el Obelisco; una estancia entrerriana, pero Saslavsky nos perdona las domas de potros, las yerras, las carreras cuadreras, las payadas de contrapunto, y los muy previsibles gauchos"[24]. Leopoldo Torres Ríos creó la estilizada *La vuelta al nido* (1938), que es casi única porque, a diferencia de otras cintas del período, no dirigió su mirada hacia las calles de Buenos Aires y las zonas rurales, sino que decidió explorar, lenta y minuciosamente, con una gran complejidad técnica, la desintegración de las relaciones familiares. Ahora nos parece una película moderna: en la época, el público la rechazó en masa, confundido por el ritmo y la exploración psicológica carente de tangos o chistes breves. Mario Soffici, en contraste,

23 *Ibíd.*, p. 30.
24 J. L. Borges, "La fuga", en *Sur*, 36, agosto de 1937, citado por E. Cozarinsky, *op. cit.*, p. 54.

empezó a realizar las primeras películas reconocidas como antiimperialistas y de conciencia social en la historia del cine argentino, y que culminaron en la ya mencionada *Prisioneros de la tierra* (1939). Soffici basó su guión en algunos de los relatos cortos del escritor naturalista uruguayo Horacio Quiroga, y representó las salvajes condiciones de explotación sufridas por los trabajadores de las plantaciones de mate en la provincia de Misiones, en las junglas del norte de Argentina. Hay un memorable grupo de personajes: un joven trabajador, sometido por un extranjero brutal, que toma venganza, azotando salvajemente al hombre hasta matarlo en el río; un médico dipsomaniaco que asesina a su hija en un ataque de *delirium tremens*; y finalmente, el sofocante paisaje de Misiones, que determina el destino de los personajes.

En los años cuarenta Argentina introdujo un estilo. Aun la comedia de costumbres pudo encontrar una forma fresca en *Los martes, orquídeas* (1941), de Mujica, en la cual un padre inventa un romance para su hija melancólica, Mirta Legrand (quien sufre a causa de un exceso de lectura de novelas románticas), un invento que gradualmente se hace realidad. Tales romances eran claramente películas *para mujeres*, con la mujer como protagonista central, y dirigidas al público femenino. Sin embargo, no hay todavía suficientes investigaciones en Argentina para responder a las preguntas de Mary Ann Doane:

> Debido a que las películas femeninas de los años cuarenta estaban dirigidas a la audiencia femenina, un documentado análisis psicoanalítico de los términos de su discurso es crucial para determinar el lugar que le ha sido asignado a la mujer como espectadora dentro de los patriarcados. La pregunta, entonces, se convierte en la siguiente: como discurso dirigido específicamente a la mujer, ¿qué tipo de proceso conceptual intenta activar el *cine femenino*? El asunto que queda sin resolver aquí es la posibilidad de construir un *espectador femenino*[25].

Este optimismo industrial queda demostrado con la fundación, en 1942, de Artistas Argentinos Asociados (AAA), un grupo de actores,

25 Mary Ann Doane, "The 'Woman's Film': Possession and Address", en C. Gledhill (ed.), *op. cit.*, p. 284. *Véase* también E. Deidre Pribram (ed.), *Female Spectators*, Londres, Verso, 1988. El trabajo de Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, 1985, empieza a trazar el mapa del campo donde tales investigaciones tienen lugar en Argentina. Sus análisis de las masivas audiencias femeninas de novelas, textos de no ficción y revistas parecen señalar un público para el cine femenino.

escritores y un director —Lucas Demare— que se asociaron para hacer dos épicas melodramáticas sobre temas del siglo XIX: *La guerra gaucha* (1942) y *Pampa bárbara* (1945). Los dolorosos, nobles y maniqueos sentimientos nacionalistas de estas películas y sus intentos un tanto rudimentarios por captar la grandeza del paisaje tuvieron éxito en las taquillas, pero aparecieron en un momento en el que el espejo del liberalismo nacionalista se estaba destrozando, ofreciendo nuevos, inesperados y oscuros reflejos. El gobierno de los Estados Unidos estaba a punto de privar a la industria argentina del cine del suministro de película virgen, limitando seriamente su desarrollo, y Perón estaba a punto de cambiar las reglas del juego político.

Todavía persiste un agrio debate acerca de la verdadera naturaleza del primero de los gobiernos peronistas, el de 1946 a 1955. Basta decir que este período de diez años puede considerarse como un ataque deliberado contra los valores de la aristocracia liberal que condujo a la Argentina durante tantos años. El peronismo reclamaba para sí una nueva síntesis de democracia, nacionalismo, antiimperialismo y desarrollo industrial, y la emprendió contra la antidemocrática y dependiente oligarquía argentina. Su base descansaba en una heterogénea y potencialmente conflictiva alianza entre una clase obrera de votantes masivos (con Evita como intermediaria política entre los sindicatos y el Estado), algunos sectores de las fuerzas militares y algunos miembros de los partidos políticos tradicionales. Esta alianza populista de clases prosperó en un momento de gran crecimiento económico del cual todos los sectores se pudieron beneficiar, pero cayó en crisis con la recesión económica de los años cincuenta. El éxito internacional de la *tercera posición* de Perón frente a los Estados Unidos y Rusia, frente al capitalismo y al comunismo, fue siempre más retórica que realidad, y Perón fue obligado a aceptar los términos del capitalismo norteamericano en la década de 1950.

El período 1946-1955 fue visto como de oscurantismo cultural por la mayoría de intelectuales y artistas. El cine, por ejemplo, cayó bajo el control de la Subsecretaría para Información y Prensa, que actuaba como una forma de propaganda ministerial, monitoreando periódicos, transmisiones radiales y al cine. Perón, quien deliberadamente cultivaba su apariencia al estilo de la estrella Carlos Gardel, y también Evita, a la manera de una estrella menor de la radio y del cinematógrafo, eran muy conscientes del poder del imaginario, y la Subsecretaría ejerció un

fuerte control sobre los contenidos de las películas. Por causa de esta censura oficial, pocos intelectuales y artistas respaldaron a Perón en este período, a diferencia de la siguiente generación, que estaba designada a cometer un parricidio para revivir a Perón como líder revolucionario. Muchos críticos de cine y actores como Saslavsky, Hugo Cristensen y Libertad Lamarque salieron al exilio, renunciaron al cine o adoptaron estrictas medidas de autocensura. En estas condiciones, la calidad del cine argentino se vino abajo y hubo un dramático descenso en las taquillas.

Perón organizó el primer programa estatal de apoyo al cine argentino. A pesar del éxito de las películas argentinas, los productores aún se mantenían divididos y vulnerables, y a merced de los distribuidores y exhibidores, ya fueran controlados por el capital extranjero o con fuertes inversiones en la promoción de las películas norteamericanas. Ana López describe las iniciativas de Perón:

> Antes y después de su llegada a la presidencia en 1946, Perón promulgó el proteccionismo estatal de las industrias nacionales para fortalecer el desarrollo económico de Argentina y su posición en los mercados internacionales. Su gobierno patrocinó varias medidas para proteger la industria cinematográfica argentina, que incluían el establecimiento de cuotas de pantalla y distribución sobre una base porcentual para las películas argentinas, préstamos bancarios para la financiación de la producción cinematográfica, un programa de producción subsidiada basado en un impuesto sobre la boletería y restricciones sobre el retiro de las utilidades obtenidas por las compañías controladas por el capital extranjero en Argentina[26].

Estas medidas tuvieron poco efecto: pronto Estados Unidos pudo presionar al gobierno para que incrementara las restricciones crediticias; los exhibidores pudieron eludir las cuotas, y el dinero para la producción fue otorgado preferiblemente a productores tradicionalistas y nada inventivos. En consecuencia, el dinero se unió a la mediocridad, que se alimentó de estas condiciones de abundancia. Hubo unas cuantas excepciones a este estado de cosas, incluyendo las destacadas películas de Torres Ríos, su hijo Torre Nilsson, Hugo Fregonese y Hugo del Carril, pero en la mayoría de los casos la calidad se redujo. La caída de

26 Ana López, "Argentina 1955-1976", en J. King y N. Torrents, *op. cit.*, p. 50.

Perón, en 1955, fue celebrada con la auspiciosa esperanza de que Argentina podría entrar en un período de modernización cultural una vez más.

MÉXICO

> La naturaleza de Figueroa es una hermosa orquídea, sí, pero esa flor es carnívora y habría que enumerar miles de miradas (...) para darnos cuenta de la calidad de ese terror y fascinación ante lo que se mira y lo que se quiere crear al mirarlo...
>
> Carlos Fuentes[27]

> Mostrémosles cómo muere un León de San Pablo.
>
> De la película *Vámonos con Pancho Villa*[28].

> Pienso que la vida es melodramática. ¿Por qué no puede el cine imitar a la vida?
>
> Agustín Lara[29]

La primera película filmada en México con sonido directo fue *Santa*, en 1931, basada en una novela del mismo nombre escrita por Federico Gamboa. *Santa* revela cierto número de influencias que llegarían a ser importantes para el subsecuente desarrollo del cine. El grupo de producción y los actores principales habían sido preparados en Hollywood, aunque la película fue realizada con capital nacional. El director, Antonio Moreno, era un actor español que había hecho su carrera al norte de la frontera. El fotógrafo canadiense Alex Phillips había acumulado una vasta experiencia en el cine norteamericano, y los dos actores principales, Lupita Tovar y Donald Reed (Ernesto Guillén), eran mexicanos que habían representado una gran variedad de papeles en Hollywood. El estilo y las técnicas norteamericanos serían reverenciados y criticados en el cine mexicano.

27 Carlos Fuentes, "Una flor carnívora", en *Artes de México*, No. 2, Nueva Época, invierno de 1988.
28 De *Vámonos con Pancho Villa* (1935), de Fernando de Fuentes.
29 Citado por Paco I. Taibo en *La música de Agustín Lara en el cine*, México, UNAM, 1984, p. 66.

Por otra parte, la película se volcó muy deliberadamente sobre la música popular mexicana, difundida a través de la radio y el teatro. El más renombrado de los cantantes y compositores mexicanos de la época, Agustín Lara, ya había instituido el burdel como el lugar de las pasiones y las sensibilidades exaltadas. "Las audiencias de los años veintes y los treintas se estremecen ante la doble audacia [de Lara]: una música de Sensualidad Notoria y una letra que exalta la perversión"[30]. Desde luego, la prostituta es idealizada, poetizada —hay pocas trazas de la sórdida realidad que afectó a cientos de mujeres en la capital y en la provincia—. Para Lara, Santa, la inocente muchacha que se ve obligada a la prostitución por culpa de un pecado adolescente, "no es una pecadora cuya maldad sólo el perdón de la muerte limpiará, sino una infeliz condenada a la desaparición inminente, a quien —desde la ceguera de su enamoramiento— le pide apoyo y guía"[31]. Frecuentemente, Lara adoptaría la máscara de Hipólito, el pianista ciego que interpreta canciones en los burdeles donde trabaja Santa y que arde de ternura y de amor no correspondido.

Desde ese momento el cine y la música de Lara desarrollarían una relación simbiótica. La larga secuencia de películas de *cabaret* que se popularizó en las pantallas desde los años treinta hasta los primeros años de la década del cincuenta se alimentó de las canciones de Lara y encarnó los deseos representados en ellas: buenas mujeres que cargan con el estigma de la fatalidad, hombres débiles atrapados en la trampa de la mujer insaciable, habitaciones y burdeles perfumados con tabaco y depravación moral, ojos inyectados de alcohol y angustia, inocencia, muerte violenta[32]. *La mujer del puerto* (1933), estilizadamente dirigida por el inmigrante ruso Arcady Boytler, estableció firmemente el melodrama de burdel. La heroína es traicionada por su amante, que asesina a su padre. Desposeída, cae en la prostitución y, sin saberlo, se acuesta con su hermano, perdido hace muchos años. En su desesperación, se lanza al mar y se ahoga. Andrea Palma —una Marlene Dietrich al estilo Veracruz, con su voz profunda, un cigarrillo siempre en la boca y su arrogante desdén— es una espléndida vampiresa mexicana[33]. Las esce-

30 Carlos Monsiváis, "Agustín Lara", en *Amor perdido*, México, Era, 1977, p. 73.
31 *Ibíd.*, p. 74.
32 *Ibíd.*, p. 80.
33 Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, tercera edición, México, Posada, 1985, pp. 141-143.

nas finales del amor incestuoso alcanzan un estatus genuinamente trágico.

Otro realizador ruso lograría alcanzar un impacto mayor sobre la estética cinematográfica mexicana de los tempranos años treinta: Sergei Eisenstein. En el verano de 1929 Eisenstein, su asistente Gregori Alexandrov y el fotógrafo Eduard Tissé fueron enviados por el gobierno ruso a Europa occidental y Estados Unidos para aprender las nuevas técnicas del cine sonoro. Después de una frustrante estadía en Hollywood, donde no recibió ningún apoyo para sus proyectos cinematográficos, Eisenstein viajó a México en diciembre de 1930. Charlie Chaplin puso a Eisenstein en contacto con el escritor Upton Sinclair, quien estuvo de acuerdo, junto con su esposa, la millonaria Mary Craig Sinclair, en financiar una película en México. A Eisenstein le fue dada total libertad sobre el guión y su dirección, pero la cláusula relacionada con la edición era algo vaga: a largo plazo esto causaría grandes dificultades[34]. Durante algunos meses Eisenstein recorrió el país y conoció a las principales figuras culturales, incluyendo a Diego Rivera. Inicialmente halló la siguiente imagen para describir los contrastes que había encontrado:

> ¿Sabe usted lo que es un sarape? Un sarape es una manta a rayas que el indígena mexicano, el vaquero mexicano, y de hecho todos los mexicanos llevan puesta. Y el sarape podría ser el símbolo de México. Las culturas de México también son rayadas y de violentos contrastes: se desarrollan juntas, pero al mismo tiempo hay un abismo de siglos entre ellas.(...) Y hemos tomado como punto de partida para nuestra película la contrastante naturaleza de estos violentos colores: seis episodios, diferentes en carácter, con gente diferente, animales, árboles y flores diferentes. Aunque al mismo tiempo están unidos en el desarrollo del relato en una construcción musical y rítmica, una exhibición del espíritu y el carácter mexicanos[35].

34 Para un análisis del trabajo de Eisenstein en México, *véanse* Mary Seton, *Eisenstein*, París, Seuil, 1967; Gabriel Ramírez (ed.), *¡Que viva México!*, México, Era, 1964; Harry M. Geduld y Ronald Gottesman (eds.), *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Unmaking of ¡Que viva México!*, Bloomington, Indiana University Press, 1970; Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero*, Era y Universidad de Guadalajara, 1987; y Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987.

35 Sinopsis de *¡Que viva México!* enviada a Sinclair. Citada por García Riera, *op. cit.*, p. 190.

Esos seis episodios consisten en un prólogo titulado *Calavera* (una meditación sobre la fascinación de los mexicanos por la muerte), un epílogo sin título, y cuatro aspectos de la vida e historia mexicanas: *Sandunga* (una boda en Tehuantepec); *Maguey* (un episodio de la lucha de clases en tiempos de Porfirio); *Fiesta* (una corrida de toros en Mérida) y *Soldadera* (sobre la revolución de 1910).

En nueve meses de filmación Eisenstein sentó las bases para la película, pero su trabajo fue frustrado por la extrema precaución de sus patrocinadores y anfitriones. Quince años más tarde Eisenstein habló de las presiones que ejercieron contra él tanto sus patrocinadores como el gobierno mexicano:

> El grupo que estaba pagando la película estaba atemorizado, sobre todo de cualquier contenido *radical* que pudiera aparecer en ella. Igualmente, el tratamiento fue examinado minuciosamente por los censores. Como réplica a nuestra tesis de que sólo una descripción exacta de la lucha de clases en las haciendas podía explicar y hacer comprensible la revolución contra Porfirio Díaz en 1910, ellos nos respondieron: "Tanto los propietarios de las haciendas como sus trabajadores son mexicanos y no es necesario crear tensiones entre los diferentes grupos de la nación"[36].

Al final la película fue saboteada a través de una serie de incidentes. En noviembre de 1931, en un cable dirigido a Sinclair, Stalin declaró que Eisenstein "había debilitado la confianza de sus camaradas en la Unión Soviética". A pesar de la subsiguiente defensa que hizo Sinclair de Eisenstein frente al ataque de Stalin, era claro que el escritor se sentía nervioso con el proyecto. La película se filmó dramáticamente, con sobrecostos y sobre el tiempo; uno de los patrocinadores de Eisenstein en Norteamérica, Hunter Kimborough, lo acusó de tener una conducta obscena; y el gobierno mexicano estaba claramente preocupado de que una esperada oda folclórica a la cultura mexicana estuviera exponiendo peligrosamente la realidad, más allá de la retórica revolucionaria oficial.

36 Citado en G. Ramírez, *op. cit.*, p. 45.

Enfrentado con todas esas presiones, Sinclair abandonó a Eisenstein. No le dio más dinero, impidió el acceso del director a las mesas de edición en Hollywood y no envió el material original a la Unión Soviética cuando Eisenstein regresó para pactar una paz precaria con Stalin. En lugar de ello, este material fue rematado a diferentes directores —Sol Lesser, Marie Seaton y Gregori Alexandrov—, quienes hicieron sus propias películas, muy limitadas por cierto, con él. La única manera de tener alguna idea de las intenciones de Eisenstein es ver las tomas originales —el Instituto Británico del Cine tiene cinco horas de ellas— y leer las notas del guión realizadas por el mismo director. El legado para el cine mexicano sería una asimilación de los aspectos *pictóricos* del trabajo de Eisenstein, que se hicieron accesibles a través de fotografías publicadas en diferentes revistas: la arquitectura del paisaje, las plantas de maguey, los cielos extraordinarios, la gente noble y hierática, y un nacionalismo emblemático. Su potencial fundamental fue largamente ignorado.

Otro viajero extranjero que contribuyó al desarrollo de la estética del nacionalismo mexicano fue el fotógrafo Paul Strand, quien fue invitado para trabajar en un documental que sería financiado por la Secretaría de Educación Pública, administrada por el progresista Narciso Bassols. Éste estaba comprometido con la educación rural y veía al cine como una importante herramienta para sus propósitos. Strand y el joven director austriaco Fred Zimmermann colaboraron con el mexicano Gómez Muriel en *Redes* (1934), una película centrada en la lucha de los pescadores de Veracruz contra la explotación. La cinta defiende la sindicalización, y es una de las pocas instancias de cine socialmente reformador durante los años treinta. También incorpora algunas de las lecciones de Eisenstein en materia de filmación de paisajes, aunque está filtrada con el peculiar punto de vista de Strand. Eisenstein y Strand influenciarían enormemente los trabajos del cinematografista de los años cuarenta "El Indio" Fernández, y del fotógrafo Gabriel Figueroa:

> Paul Strand al fotografiar *Redes*, rescata de la vida a los pescadores, elementos de belleza que son, de modo simultáneo, relación armónica con la naturaleza y dignidad de su labor. (...) y es Paul Strand el precursor de la estética más notoria del cine mexicano, con sus equivalencias

del paisaje fisonómico y el paisaje natural, y sus transfiguraciones de la vida cotidiana[37].

Para 1934 la inexperta industria del cine mexicano estaba mostrando señales de vitalidad, produciendo más de veinte películas al año. También descubrió a un excepcional cinematografista, Fernando de Fuentes, quien dirigió once películas entre 1932 y 1936. A diferencia de su contemporáneo Ramón Peón, quien cayó en la mediocridad a una velocidad asombrosa, los trabajos de De Fuentes fueron una contribución importante para el medio[38]. Una trilogía de películas se centra en el desarrollo de la Revolución Mexicana: *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935). La visión es desoladora. En *El prisionero,* un relato estructurado de acuerdo con las convenciones de la tragedia clásica, un inescrupuloso líder militar es forzado, a través de una serie de complejas circunstancias, a ordenar la muerte de su propio hijo. Los censores forzaron a De Fuentes a producir un desafortunado final feliz: el general se despierta sudoroso, aliviado de que todo haya sido una pesadilla, pero esto no reduce la crítica al poder que hace la película. *El compadre Mendoza,* dirigida ese mismo año, examina los ideales corruptos de la Revolución. Un terrateniente oportunista se enfrenta al dilema de mantener la lealtad hacia su amigo, un general del ejército de Zapata (un personaje que se basa claramente en el modelo de Zapata, particularmente en su apariencia) y, en consecuencia, encarar la ruina económica, o traicionar su amistad y salvar su propio pellejo. (Los aspectos morales involucrados en las decisiones del protagonista fueron trabajados de nuevo por su sobrino Carlos Fuentes, treinta años más tarde, en *La muerte de Artemio Cruz,* una visión igualmente desoladora de un camaleón cuyas decisiones, que traicionan a otras personas, lo conducen a su propio avance político pero causan su desintegración moral). En *El compadre* hay un sutil análisis de las tensiones involucradas, que elude las simplificaciones maniqueas. El zapatista atrae nuestra simpatía, en particular hacia su amor puro, no declarado e imposible por la esposa de Mendoza, y hay

37 Carlos Monsiváis, "Gabriel Figueroa: la institución del punto de vista" en *Artes de México,* 2, Nueva Época, invierno de 1988, p. 63.

38 El más completo estudio sobre los trabajos de Fernando de Fuentes es *Fernando de Fuentes (1894-1958),* México, Cineteca Nacional, 1984, escrito por Emilio García Riera.

un claro rechazo a la corrupción de los huertistas y al oportunismo de los carrancistas, quienes le hacen a Mendoza la oferta por la que él agoniza, pero que al final no puede rechazar. Mendoza, ante la presión, acusa a su mayordomo de espionaje y elige conservar la hacienda, pero al final cambia de opinión en angustiosa furia, para ser perseguido para siempre por la imagen de su compadre, ahorcado por las fuerzas de Carranza a la entrada de su propiedad.

La visión de la revolución en *Vámonos con Pancho Villa* es igualmente sombría: cabalgar con Pancho Villa conduce a la muerte y a la desilusión. Para 1935 De Fuentes tuvo acceso a mayor financiación. El nuevo presidente reformista, Lázaro Cárdenas, ansioso por desarrollar el sentimiento nacionalista, destinó fondos para la construcción de estudios que De Fuentes usó (Clasa Estudios), ofreció regimientos del ejército como extras y prestó un tren, que se convirtió en una de las características estructurales de la narrativa. Sin embargo, De Fuentes no estaba para producir un panegírico del proceso revolucionario. Su análisis fue muy similar al de los novelistas de la Revolución Mexicana, en particular al de Mariano Azuela en *Los de abajo* (1916): la Revolución generó sentimientos nobles y conmoción política, pero al final devino en anarquía, estancamiento y corrupción. Un grupo de amigos, los Leones de San Pablo, decide unirse a las fuerzas de Pancho Villa. Algunos de ellos mueren heroica pero inútilmente, mientras los tres últimos del grupo logran formar parte de la tropa élite de Villa, "Los Dorados". Uno de ellos es herido y se quita la vida durante un juego de ruleta rusa: un rifle cargado es lanzado al aire y cae haciendo fuego en el centro de un círculo de soldados, supuestamente sobre el más cobarde. Este tema del fatalismo ciego continúa cuando el más joven de los Leones muere de viruela y al último de ellos, Tiburcio, se le prohíbe permanecer en el ejército, por miedo al contagio. Desilusionado, Tiburcio —magníficamente interpretado por Antonio Frausto, quien también representó al general zapatista en *El compadre Mendoza*— se aleja caminando sobre los rieles de la carrilera que poco antes había guiado a los combatientes a lo largo y ancho del país en una original cabalgata.

El compadre Mendoza y *Vámonos con Pancho Villa* son los trabajos más complejos de De Fuentes. Sin embargo, la película por la cual es más conocido, con la cual batió todos los records de taquilla y posicionó el cine mexicano en los mercados latinoamericanos, además de generar numerosas versiones, es *Allá en el rancho grande*. La imagen del charro

cantante, el emblema de la virilidad mexicana, fue claramente planteada según el modelo de las reconocidas películas de Roy Rogers y Gene Autry. Pero la película va mucho más allá de la simple imitación de los vaqueros cantantes de Hollywood. Recurrió a la cultura popular, a la canción ranchera, y ayudó a transformar este género musical en una parte muy importante de la industria cultural, una industria que más tarde prostituiría la forma, rompiendo con las antiguas tradiciones. La canción se convirtió en parte esencial del cine nacional: la estructura sentimental que relacionaba las escenas unas con otras y le daba mayor peso a situaciones específicas. Las estrellas de la canción —en esta película el Tito Guízar y en posteriores comedias rancheras Jorge Negrete— se hicieron populares en todo el continente. En términos de Monsiváis, se había creado una imagen de México que deleitaba a los mexicanos aficionados al cine:

> Éste no es México, pero a lo mejor así podría o debería ser, reconocible por detalles físicos, e irreconocible en lo psicológico con el repertorio que será clásico: la hacienda autosuficiente, los charros estatuarios, los jaripeos, las maldades mínimas y las noblezas máximas, los duelos de canciones que prueban la musicalidad de la conciencia, la inocencia que personifica a la sagacidad rural[39].

El feudalismo paternalista de la película, con su reparto de honestos terratenientes y nobles trabajadores, recordaba la época anterior a la Revolución, cuando Dios estaba en el Cielo y padres benevolentes pero rígidos como Porfirio Díaz tenían el control, y cada cual conocía su lugar. Es una clara reacción contra las tendencias radicales del gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), que tuvo como prioridades el desarrollo de la reforma agraria y el establecimiento del ejido (una forma colectiva de propiedad y uso de la tierra). Éste fue el tiempo durante el cual la gran hacienda fue desmantelada, aunque los terratenientes eficientes no fueron expropiados, e incluso tuvieron el apoyo del gobierno. Fue el momento del fortalecimiento del trabajo organizado y su incorporación a la estructura del gobierno. En 1938 Cárdenas firmó un decreto que expropiaba a las compañías petroleras extranjeras. Este nacionalista radical fue un instrumento para el fortalecimiento tanto de la economía como de la estructura del Estado, pero fue percibido por muchos, inclu-

39 C. Monsiváis. "Gabriel Figueroa", ed. cit., p. 63.

yendo a De Fuentes, como un militante peligroso (de ahí la respuesta reaccionaria de *Allá en el rancho grande*)[40]. Una nostalgia reaccionaria similar a la anterior habría de encontrarse tres años después en la película de Juan Bustillo Oro, *En tiempos de don Porfirio* (1939).

Sin embargo, la película fue enormemente exitosa. Su joven director de fotografía, Gabriel Figueroa, recibió como tributo un premio en el Festival de Venecia. Y más importante todavía para la novata industria cinematográfica: generó enormes ganancias en el exterior. Tal vez por esta razón el Estado mexicano estaba preparado para tolerar este sentimiento feudal, antirrevolucionario, adoptado íntegramente en docenas de subsiguientes comedias rancheras. En 1938 la industria del cine era la más grande después de la industria petrolera; la comedia ranchera situó a México como el mayor exportador de películas entre los países latinoamericanos[41], y sus cintas también fueron bien recibidas en la España de Franco.

En consecuencia, a lo largo de los años treinta la industria aumentó su nivel de crecimiento. En 1934 todavía era inestable: había más o menos 16 compañías productoras, pero sólo 3 ó 4 de ellas produjeron más de una película. En 1935 se produjeron 25 películas, 38 en 1937, y 57 en 1938. Después de la crisis económica producida por la nacionalización del petróleo y por un exceso de películas formulistas, la producción decayó con el cambio de década. Sin embargo, la cifra de 57 películas, que representaba el 14.8% del mercado nacional (comparada con el 67.7% que tenía Estados Unidos), mostró la capacidad de la industria, que recibiría un nuevo impulso durante la segunda guerra mundial. El régimen de Cárdenas destinó dinero para los productores privados, práctica que continuaría bajo el gobierno de Manuel Ávila Camacho en el siguiente período presidencial (1940-1946). Estos productores privados invirtieron en un cine basado en géneros exitosos: charros cantantes, madres sufridas (los trabajos del director Juan Orol en particular), y exitosos retratos cómicos y musicales tomados directamente de la tradición del teatro de variedades (el comediante Cantinflas hizo su primera película en 1937). La llamada *Época de Oro*, de 1941 a 1945, descansaba sobre esas sólidas bases populares.

40 Para un interesante análisis de la película, *véase* Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, pp. 142-154.

41 *Ibíd.*, p. 153.

La *Época de Oro* del cine mexicano

El éxito del cine mexicano en los años cuarenta se debió a una serie de circunstancias: las oportunidades comerciales adicionales ofrecidas por la guerra, el surgimiento de un importante número de directores y fotógrafos, y la consolidación de un *star system* basado en una fórmula ya comprobada. Como se dijo antes, la disminución de las exportaciones de Hollywood durante la guerra, el ocaso del cine argentino debido a la hostilidad norteamericana, y el apoyo financiero dado al cine mexicano a través de la Oficina de Coordinación, a cargo de Rockefeller, le ofrecieron a la industria oportunidades únicas de desarrollo. En 1942 se estableció el Banco Cinematográfico, respaldado por capital privado pero con garantías de entidades oficiales como el Banco de México. Las cerradas estructuras de asociación, que más tarde asfixiarían la aparición de nuevos talentos en la industria, se consolidaron durante esos años.

El grupo que creó la *imagen* de la década estaba conformado por el director Emilio "El Indio" Fernández, el director de fotografía Gabriel Figueroa y los actores Dolores del Río y Pedro Armendáriz. "El Indio", quien había aparecido por primera vez en las pantallas mexicanas bailando en *Allá en el rancho grande*, llegaría a ser una leyenda, en gran parte creada por él mismo[42]. A lo largo de su vida, y después de ser frenado por la industria a mediados de los años cincuenta, utilizó una variante de la famosa frase de Luis XIV: "El cine mexicano soy yo". Su hipérbole tenía mucho de verdad, ya que en los años cuarenta su trabajo introdujo *lo nacional* en el cine mexicano:

> El lánguido maguey, amores crepusculares en las riberas del río, charros más machos que los de *Allá en el rancho grande.* (...) Todo lo que parecía caracterizar *lo nacional* era dramatizado en las películas de "El Indio", creando la imagen cinematográfica de la nación[43].

La afirmación es correcta, pero es difícil coincidir con el análisis del crítico Alberto Ruy (compartido por muchos otros) según el cual "El

42 *Véanse* en particular Adela Fernández, *El Indio Fernández: vida y mito*, México, Panorama, 1986; y Paco Ignacio Taibo, *El Indio Fernández: el cine por mis pistolas*, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1986.

43 Alberto Ruy Sánchez, *Mitología de un cine en crisis*, México, La Red de Jonás, 1981, p. 73.

Indio" era solamente un buen salvaje que impresionó a los públicos europeos durante algunos años, pero que ahora sólo puede verse en un museo etnográfico. Algunas de sus películas de los años cuarenta se encuentran entre las más impactantes en la historia del cine mexicano, y el fotógrafo Gabriel Figueroa es considerado ahora correctamente como un verdadero talento original[44].

Es necesario mirar detrás del personaje estereotipado que las películas de Sam Peckinpah ayudaron a construir cuando "El Indio" desarrolló su carrera como actor: el brutal y feminizado sádico (*véase* el loco General Mapache en *The Wild Bunch*, de 1969) o el patriarca absolutivo en *¡Tráiganme la cabeza de Alfredo García!* (1974). También hay que examinar su visionaria y mística exposición de la historia mexicana y del paisaje en películas como *Flor silvestre* (1943) y *María Candelaria* (1943). Carlos Monsiváis tiene la frase exacta para describir esos trabajos: "autos sacramentales de la mexicanidad", que no ofrecen realismo, sino más bien nobles visiones del coraje, la grandeza de la tierra, el machismo y el espíritu femenino[45]. Él fue el John Ford mexicano. La elocuente fotografía de Figueroa captura, de manera alegórica, el momento de Adán y Eva en el paraíso mexicano, la expresiva fisonomía de los personajes principales que armoniza con la expresiva naturaleza del paisaje, sus nubes bajas, las plantas emblemáticas, el juego de luz y oscuridad, las sombras producidas por el sol ardiente. Para Fernández, México es elemental, atávico, el lugar para las pasiones primarias y la violencia, desde el cual puede forjarse una nueva nación progresista.

El rostro de la mujer en el trabajo de "El Indio" —un rostro que representaba la perfección moral y física— fue el de Dolores del Río, quien en 1943 sucumbió a las tentaciones de la industria cinematográfica mexicana, en un intento por reimpulsar su debilitada carrera de actriz. En Hollywood, desde 1925 hasta 1942, Del Río apareció en 28 películas caracterizando a la salvaje indómita que podía ser conquistada por el amor y la cultura occidental, o a una más distante belleza exótica. Ella tenía apariencia de estrella, pero este atractivo ya empezaba a desvanecerse a comienzos de los años cuarenta. "El Indio" Fernández la persuadió para que representara a una modesta muchacha mexi-

44 Esta revaloración de Figueroa está mejor ejemplificada en la reciente edición bellamente ilustrada de *Artes de México* citada con anterioridad.

45 C. Monsiváis, "La institución", ed. cit., p. 65.

cana en *Flor silvestre*. El muralista Diego Rivera sugirió que esto no le haría daño a su fama internacional y, según cuenta Adela, la hija de "El Indio", Rivera le dijo a Dolores del Río: "Tú tienes una excelente oportunidad al actuar en una película muy mexicana porque los europeos están redescubriendo México y están siendo atraídos por todos los misterios que aquí se encierran. México es llamado el país de los muchos encantos"[46]. Cualquiera que fuera la razón, la estrella de Hollywood se convirtió en una modesta muchacha provinciana que se enamora del hijo del terrateniente y se casa con él en secreto, en contra de los deseos de sus despóticos padres. Con el estallido de la Revolución, el padre del muchacho cae asesinado y el joven se venga de los revolucionarios. Su esposa y su hijo son mantenidos como rehenes y Juan se entrega al pelotón de fusilamiento, tras lo cual la mujer se lanza sobre su cadáver. Tales fueron los momentos aterradores que forjaron la nación moderna: en los cuadros finales, madre e hijo, muchos años después, observan las tierras de lo que una vez fuera la hacienda y que ahora son propiedad colectiva. Una escueta narración sinóptica de la obra parece sugerir que se trata de un melodrama convencional, pero "El Indio" lo desarrolla con gusto, mientras que la edénica pareja, Dolores del Río y Pedro Armendáriz, comunican la tragedia en sus estoicos rostros, en un diálogo de elocuentes miradas.

La misma estructura de una pareja moral y psicológicamente perfecta, arrojada a un violento remolino de cambios, se encuentra en *María Candelaria* —la película que hizo internacionalmente famoso a Figueroa— a través de la historia de una mujer indígena estigmatizada por su comunidad como prostituta, aunque ella es inocente. El filme tiene muchos momentos líricos, especialmente aquellos que representan la vida bucólica indígena y la escena final del funeral, cuando el cuerpo de María Candelaria, rodeado de flores, es puesto en una canoa y lanzado suavemente a los canales de Xochimilco. En esta cinta, al igual que en trabajos posteriores, Fernández y Figueroa crearon la *estética mexicana* a través del uso emblemático de sus estrellas de cine. Dolores del Río también trabajó con directores como Alejandro Galindo y Roberto Gavaldón, quien le dio la oportunidad de escapar de la camisa de fuerza que le imponía la visión lírico-nacionalista de Fernández.

46 Adela Fernández, *op. cit.*, p. 191.

Otra gran estrella de este período fue María Félix. A diferencia de sus contemporáneas famosas como Lupe Vélez, quien nunca volvió a la industria del cine mexicano y se mantuvo en Hollywood como la "mexicana que escupía fuego" ("Cuando se es un tamal caliente, siempre lo será": afortunado aforismo del crítico Gabriel Ramírez[47]), y Dolores del Río, Félix no hizo carrera en Hollywood. Ella personificó la figura de la *mujer fuerte*. Carlos Fuentes, quien escribió sobre ella en su novela corta *Zona sagrada*, dijo: "Fue una mujer independiente en un país donde las mujeres, por siglos, estuvieron destinadas a ser monjas o putas. Ella se presentaba a sí misma como una mujer independiente, dueña de su propio cuerpo"[48]. Participó en muchas películas y los títulos revelan su personalidad: *Doña Bárbara, Maclovia, La mujer de todos, La devoradora, La bandida, La generala*. Después de una educación provinciana y un matrimonio desgraciado, su talento fue descubierto en la calle por el director Fernando Palacios y tuvo un debut impresionante en *El peñón de las ánimas* (1942), al lado del ya conocido Jorge Negrete. En su tercera película, *Doña Bárbara* (1943), dirigida por Fernando de Fuentes, se convirtió en estrella. *Doña Bárbara*, basada en la famosa novela de los años veinte escrita por el venezolano Rómulo Gallegos (quien ayudó en el guión y aprobó la elección de la actriz), le dio a Félix la imagen que ella repetiría, con variaciones, en la siguiente década: la mujer orgullosa y autosuficiente, la insaciable. Aquí se presenta la antítesis en la pantalla de las *santas* de los años treinta y cuarenta, mujeres que sufrían en silencio, sin reproches: los papeles entregados a Dolores del Río por Fernández. Sus bien publicitados amores con Negrete y Agustín Lara (quien escribió su mejor canción, *María bonita*, en honor suyo y la cantó acompañado de un piano blanco que tenía la inscripción: "En este piano tocaré solamente mis más bellas melodías para la mujer más hermosa del mundo"), sin mencionar al presidente mexicano Miguel Alemán, agregaron peso a su leyenda dentro y fuera de la pantalla.

Pero incluso una rebeldía como la de María Félix pudo ser domada por "El Indio", quien reescribió a Shakespeare en *Enamorada* (1947), la historia de una tormentosa relación entre una millonaria y conservado-

47 Gabriel Ramírez, *Lupe Vélez: La mujer que escupía fuego*, México, Cineteca Nacional, 1986. *Véase* particularmente el Capítulo 3, pp. 43-69.

48 Carlos Fuentes, una entrevista con J. King, en *Modern Latin American Fiction: A Survey*, Londres, Faber and Faber, 1987; Nueva York, Ferrar, Straus & Giroux, 1989.

ra mujer y un general revolucionario. Jean Franco plantea los términos del debate del siguiente modo: "Beatriz es *masculinizada* debido al poder de su posición de clase, su propia independencia y su orgullo natural. El relato, por lo tanto, debe restaurar el equilibrio, afirmando la masculinidad del general y conquistando a la mujer *viril*". La resolución del conflicto se logra al plantear "la forma como la militante conservadora debe someterse a un régimen posrevolucionario que ha dejado atrás un pasado violento"[49]. La libertad que encarna María Félix en sus orgullosos personajes se somete finalmente a la rigidez de un Estado paternalista, personificado en una serie de papeles masculinos, desde el poder lírico de Pedro Armendáriz, hasta el ferviente machismo de Jorge Negrete y, más tarde, el macho humanizado representado por Pedro Infante en una serie de películas de los años cuarenta como *Nosotros los pobres* (1947) y *La oveja negra* (1949), dirigidas por Ismael Rodríguez[50].

Fuera de la órbita de los dioses y diosas del cine mexicano se encuentran los comediantes, en particular Cantinflas y Tin Tan (Germán Valdez). Cantinflas fue el *logo* del campeonato mundial de fútbol de 1986, celebrado en México: camisetas, jarros y cigarrillos llevaban el emblema del conocido comediante. Hoy la superestrella todavía tiene audiencias nutridas, aunque la agudeza de su humor haya desaparecido. Viendo sus últimas, gastadas y esquemáticas comedias, es difícil imaginar que hace cincuenta años tenía una originalidad genuina; era el mejor comediante (superior a Oscarito en Brasil) en América Latina, con un encanto que trascendió las fronteras continentales. Sus orígenes como Mario Moreno se encuentran en los espectáculos populares de las carpas, donde empezó como bailarín, acróbata y comediante. Gradualmente su talento cómico lo llevó a la fama, en particular el uso del lenguaje sin sentido (casi completamente intraducible). Con su camisa grasienta, sus pantalones escurridos y su caminar confuso, es el *pelao*, el pícaro callejero que desprecia la pomposidad de la retórica política y legal. En *Ahí está el detalle* (1940), en una de las escenas finales, desordena de tal manera el juicio que el juez y los oficiales de la corte terminan utilizando el mismo lenguaje sin sentido. El *cantinflismo* es un tipo de discurso en el cual, deliberadamente y a gran velocidad, las palabras

49 Jean Franco, *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*, Nueva York y Londres, Columbia University Press and Verso Books, 1989, p. 149.
50 C. Monsiváis, "¿Pero hubo alguna vez once mil machos?" en *Escenas*, pp. 103-117.

buscan desesperadamente un significado[51]. En sus mejores películas, en una serie de personificaciones —el *pelao*, el ineficiente policía— ridiculiza la pomposidad de la clase media desde un punto de vista popular y, a la vez, muestra la posibilidad del discurso local como una suerte de fuerza subversiva.

Otro comediante proveniente del circuito de la carpa, Tin Tan, ofrece una imagen diferente de *lo mexicano*. Es el *pachuco*, el mexicano-americano, el fantoche que puede hablar y hablar a su manera en cualquier situación difícil en una mezcla de *spanglish* y ritmos musicales de frontera. La imagen del *pachuco* se ha modificado para acomodarse al gusto popular de la época, pero los orígenes de Tin Tan —los pueblos de frontera como Ciudad Juárez, las masas migratorias (legales e ilegales) a través de la frontera, la americanización de la cultura mexicana— todos ellos llegaron a convertirse en una parte irreversible de la experiencia de los mexicanos. En *El rey del barrio* (1949), su más importante película, el juego verbal es tan chistoso como sus espectaculares rondas cuando baila con la Tongolele (Yolanda Montes).

Estas películas se sitúan en un paisaje rural idealizado —por ejemplo, el Jalisco de Jorge Negrete en *¡Ay, Jalisco no te rajes!* (1941)— o en los barrios de la ciudad capital. Algunos directores, sin embargo, intentaron ir más allá de los estereotipos que se habían convertido en éxito y trataron de mostrar las tensiones sociales existentes en una sociedad con un rápido crecimiento económico. Bajo la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y de Miguel Alemán (1946-1952) se alcanzó la estabilidad política en unión con una rápida expansión industrial:

> La cercana colaboración con el esfuerzo de guerra norteamericano estimuló el crecimiento y en las décadas subsiguientes la producción industrial continuó en aumento, reportó vigorosas utilidades (gravadas con bajos impuestos) para los empresarios mexicanos y extranjeros, y le permitió al sector manufacturero usurpar el liderazgo que hasta ese momento había ocupado la minería. Mientras el PIB se quintuplicó durante los 25 años posteriores a 1940 (y la población se duplicó), la agricultura incrementó en cuatro veces su producción, beneficiando, por

51 Para un brillante análisis del arte de Cantinflas, *véase* C. Monsiváis, "Instituciones: Cantinflas. Ahí estuvo el detalle", en *Escenas*, pp. 77-96.

consiguiente, la balanza de pagos y manteniendo bajos los costos laborales de la producción industrial[52].

En *Distinto amanecer* (1943) Julio Bracho incorporó con éxito la estructura del cine negro a un *thriller* político en el cual un líder obrero intenta delatar a un gobernador del estado que estaba reprimiendo las organizaciones sindicales para favorecer los intereses del capital extranjero. La película traza un espacio distinto al de los musicales nostálgicos de la época: los dos protagonistas se encuentran por primera vez en el cine, durante la exhibición de la cinta *¡Ay, qué tiempos señor don Simón!*, la película más exitosa de 1941, pero sólo en apariencia es su mundo más inmediato, más agresivo que las imágenes de la pantalla. Es el mundo nocturno de Ciudad de México, que puede prometer un nuevo amanecer una vez se resuelvan las tensiones sociales y sexuales (un triángulo amoroso tomado de *Casablanca*) en las últimas escenas. *Campeón sin corona* (1941), de Alejandro Galindo, examina el mundo de la pobreza urbana y el intento de un joven obrero por escapar de su realidad a través de su talento para el boxeo. El joven siempre será un contendor antes que un verdadero campeón, ya que está atrapado por su entorno social, por su incapacidad para manejar la riqueza producto de su recién encontrada fama y, sobre todo, porque adquiere un complejo de inferioridad cuando sube el ring para enfrentarse con un mexicano-americano que lo insulta en inglés[53]. Otras películas de Galindo, incluyendo *Esquina, bajan* (1948) y *Una familia de tantas* (1949), exploran la complejidad de la sociedad de clases. *Una familia*, en particular, es un franco análisis de una familia conservadora encabezada por un fuerte patriarca que trata de resistirse al choque de las nuevas clases en ascenso, encarnadas en un vendedor de lavadoras. Galindo permite el desarrollo del drama familiar mediante una lenta complejidad, eliminando los antagonismos predecibles semejantes a los de muchos melodramas del período.

Una directora recientemente *descubierta* por los críticos mexicanos es Matilde Landeta, la única mujer de los años cuarenta y comienzos de

52 Alan Knight, "Mexico", en S. Collier, H. Blackmore, T. Skidmore (eds.), *The Cambridge Encyclopedia of Latin America and the Caribbean*, Cambridge University Press, 1985, p. 226.

53 Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, tercera edición, México, Posada, 1985, pp. 253-259.

los cincuenta que tuvo reconocimiento temporal y adquirió estatus como directora dentro del sindicato. Trabajó como copista en casi cien realizaciones y más tarde como asistente de los directores más destacados del período. Filmó tres películas: *Lola Casanova* (1948), *La negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951). Las películas son interesantes, no solamente por ser el trabajo de una mujer antes desconocida por la historia, sino también porque en ellas se prueban las posibilidades de articular un protofeminismo en una industria y una sociedad machistas. *Lola Casanova* cuenta la historia de una mujer criolla que, desafiando las prohibiciones, se va a vivir con un indígena y le ayuda a la comunidad indígena a tomar conciencia de su relación con el resto de la sociedad. Aunque el análisis de Landeta permanece dentro de las conocidas fronteras del *indigenismo nacionalista* —todas las razas y castas de México deben trabajar para construir una sociedad armoniosa—, el agente de cambio es, significativamente, una mujer. En *La negra Angustias* una modesta pastora de cabras brutalmente tratada por los hombres se ve envuelta en la Revolución y se convierte en coronela del ejército zapatista. En una memorable escena violenta, ella sonríe con placer al oír los gritos de un hombre castrado por órdenes suyas porque había tratado de violarla. También distribuye el botín tomado en una victoria entre las mujeres de una comunidad porque, como ella misma dice, "ellas lo merecen mucho más, ya que han tenido que soportar la brutalidad de los hombres". Estos fieros toques feministas, combinados con un elegante trabajo de cámara, se pierden de alguna manera cuando Angustias (María Elena Márquez, mal elegida y mal maquillada para representar a la heroína negra) sucumbe ante su profesor, un elegante hombre blanco de clase media. Desde ese momento las leyes de hierro del melodrama sentimental se apoderan de la película; este mismo elemento arruinaría sus intentos de hacer una relectura del drama de las prostitutas en *Trotacalles*. Landeta fue una importante pionera y México debió esperar casi treinta años antes de que aparecieran otras directoras de su talla.

Un análisis más exagerado del lado oscuro de la modernidad se encuentra en algunas películas de cabareteras o filmes de burdel. En un nivel, continúan con el esquema que le dio tanto éxito al cine mexicano a comienzos de los años treinta con películas como *Santa* y *La mujer del puerto*, pero las condiciones de finales de los años cuarenta son representadas con un nuevo y elaborado dinamismo. Alberto Gout es el cinematografista más audaz del género, y *Aventurera* (1949) es su película

mejor lograda. En ella hace su presentación Ninón Sevilla, el símbolo sexual de Cuba, que atrajo la atención de los críticos en lugares tan lejanos como París —*Cahiers du Cinema* le dedicó dos entusiastas descripciones en 1954[54]—. Elena (Ninón Sevilla), una buena muchacha provinciana, ve a su madre en brazos de un amante, presencia el suicidio de su padre, huye de casa y es llevada con engaños (drogada) a la prostitución, toma muy bien su nueva profesión, es una talentosa bailarina (de ritmos caribeños, mucho mambo), se enamora de Mario, trata de asesinar al amante de su madre, descubre que la madre de Mario es la dueña del burdel que la ha humillado tanto... y así sucesivamente, aunque con mayores giros de crueldad y delirio. Lara, el famoso bolerista y cronista del género, aportó una vez más la canción apropiada:

> Vende caro tu amor, aventurera.
> Pon a tu pasado el precio de la pena,
> y a quien quiera la miel de tu boca
> hazlo pagar con joyas tu pecado.
> Como la infamia de tu trágico destino
> marchitó tu admirable primavera,
> haz tu camino menos cruel,
> vende caro tu amor, aventurera.

Elena toma los consejos de la letra de la canción como una venganza: al final de la película muchos de los protagonistas han encontrado finales horribles, la aristocrática sociedad de Guadalajara está en ruinas y las reglas algo rígidas del melodrama de burdel se transforman completamente. Curiosamente, Andrea Palma, la hermosa heroína de *La mujer del puerto,* interpreta a una mujer madura, la vengativa *madame,* que al mismo tiempo representa los elementos reaccionarios de la clase media de Guadalajara. *Aventurera,* con su excesivo desdén hacia las reglas, continúa siendo una de las mejores realizaciones del cine mexicano.

El anterior análisis ha incluido algunos de los títulos más importantes de la década más dinámica del cine mexicano. El volumen de producción fue considerable. Jorge Ayala Blanco hace un análisis de la participación en el mercado doméstico. Mientras que en 1941 el cine mexicano sólo tenía el 6.2% del mercado, en 1945 este porcentaje au-

54 *Cahiers du Cinéma,* 30 y 32, 1954.

mentó a 18.4% y en 1949 a 24.2%[55]. Al finalizar la década, el promedio fue 15.1%. En 1949 México produjo la extraordinaria cifra de 107 películas.

La década estuvo marcada por la creencia de que los cinematografistas estaban haciendo algo diferente, creando un cine genuinamente nacionalista y, por algunos años, esta creencia tuvo algunas bases en la realidad. Sin embargo, las semillas de la decadencia ya estaban presentes en el desigual desarrollo de la industria, que suprimió estos breves momentos de originalidad. La restructuración de la industria cinematográfica norteamericana, después de la segunda guerra mundial, significaba que México sólo podría mantener su participación en el mercado mediante la producción acelerada de películas: docenas de charros, incontables melodramas familiares, Cantinflas repitiendo los mismos chistes. La estructura de financiación favoreció la creciente monopolización del mercado en manos de unos cuantos productores, exhibidores y distribuidores (Emilio Azcárraga, William Jenkins), que alcanzaron a elevar al máximo las utilidades, a través de inversiones subsidiadas por el Estado. La industria llegó durante la guerra a un nivel de empleo que sólo pudo sostenerse con dificultades en el período de la posguerra. Esto condujo a disputas entre los sindicatos, que sólo pudieron resolverse mediante un acuerdo que impedía el ingreso de nuevos talentos a la industria. Los sindicatos comenzaron a hacer pactos con los productores, como lo indica Alberto Ruy Sánchez:

> En 1949 y 1950, todavía en una situación de crisis, se hicieron más películas que en cualquiera de los años de prosperidad de la industria. (...) Los mercados latinoamericanos se habían perdido gradualmente. En consecuencia, el aumento en el número de películas producidas fue un instrumento para la mediación entre los sindicatos y los empresarios. Para los primeros, ofrecía una solución al posible desempleo durante la crisis; a los segundos les permitía producir un gran número de películas para mercados más restringidos, donde la reducida inversión por cada película podía recuperarse rápidamente a través del uso de los estereotipos[56].

55 María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, México, UNAM, 1982, pp. 373-378.
56 Alberto Ruy Sánchez, *op. cit.*, p. 60.

Como se verá en el Capítulo 6, desde comienzos de los años cincuenta el cine mexicano entró en un largo período de estancamiento.

BRASIL 1930-1955

Como en Argentina y México, el advenimiento del sonido fue celebrado en Brasil con inicial entusiasmo. Aquí —al menos eso se creía— había una mayor oportunidad para el desarrollo autónomo: las ventajas del idioma quebrarían la hegemonía universalista que tenía Hollywood sobre la imagen. El camino a seguir debía integrar un rápido desarrollo industrial con estudios y técnicos actualizados. El capital local seguramente vería las ganancias que se podían obtener en este proceso de crecimiento industrial e invertiría en su desarrollo: " 'Una industria cinematográfica': ésta es la consigna, la clave para el desarrollo"[57].

El Estado también fue visto como posible fuente de financiación a medida que se desarrolló, pasando de una complicada alianza entre las oligarquías feudales regionales a una estructura más moderna: el *Estado Novo*, del presidente Getúlio Vargas. La revolución de 1930 surgió como consecuencia de la división que apareció entre las élites con respecto a la manera correcta de enfrentar la depresión de finales de los años veinte. El candidato de São Paulo fue derrotado por una alianza de grupos tradicionales opuestos a la hegemonía paulista: grupos democráticos modernizantes radicados en la misma ciudad y que deseaban terminar con el caudillismo, y un grupo radical de oficiales jóvenes del ejército, los *tenentes*. Vargas surgió como su líder y sedujo hábilmente a cada sector, aprovechando sus divisiones y presagiando el ascenso gradual de los sectores urbanos e industriales al poder político. Después de sobrevivir a los ataques de diferentes movimientos políticos populistas como el Frente Popular Alianza para la Liberación Nacional (ALN) y el neofascista Acción Integralista Brasileña (AIB), Vargas impuso al *Estado Novo* (1937-1945) una estructura corporativa autoritaria organizada alrededor del nacionalismo, el centralismo y la industrialización. La estructura del Estado se extendió en diferentes áreas para apoyar a la industria —el Ministerio de Trabajo, Industria y Comercio, fundado en

57 Maria Rita Galvão y Carlos Roberto de Souza, "Le parlant et les tentatives industrielles: années trente, quarante et cinquante", en P.A. Paranagua (ed.), *Le Cinéma Brésilien*, París, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 67. Este artículo es la guía más concisa de este período.

1930, el Consejo Nacional Cafetero (1931), el Consejo Federal para el Comercio Exterior (1934), el Consejo Nacional del Petróleo (1938) y la Compañía Nacional de Aceros (1941)— como respuesta al irregular desarrollo de la economía[58]. Mientras que la industria se vanagloriaba de sus logros —la apertura de la enorme acería Volta Redonda en 1941 era el símbolo de este entusiasmo—, las mayores exportaciones se centraban en los productos del sector primario. En este clima, el cine recibió alguna prioridad por parte del Estado como una fórmula para unir a la gente alrededor de símbolos culturales compartidos.

El capital privado, particularmente el del infatigable Adhemar Gonzaga, fue el responsable de las primeras iniciativas en la era sonora. Gonzaga fundó los estudios Cinédia en Rio, en 1930, y Carmen Santos la Brasil Vita Filmes en 1933 en la misma ciudad. Rio llegaría a ser el centro exclusivo del cine brasileño durante los años treinta y cuarenta, y Gonzaga y Santos las fuerzas conductoras detrás de las películas. Otros dos productores, Alberto Byington Jr. y el norteamericano Wallace Downey, quienes montaron la Sonofilms, explotaron lo que llegaría a ser una fértil práctica de la cultura popular: la comedia musical, la *chanchada*[59]. Paulo Emilio Salles Gomes ha llamado a la *chanchada* una "comedia popular, vulgar y frecuentemente musical", mientras que Jean Claude Bernadet es igualmente poco específico: "Yo no sé qué es la *chanchada*; pienso que éste es un nombre genérico dado a todas las comedias y a las comedias musicales —con pretensiones populares— filmadas en Brasil más o menos entre 1900 y 1960, en las cuales aparecen estrellas como Oscarito"[60]. Algunas de las primeras películas sonoras, como *Acabaram-se os otários* de Luiz de Barros (1929)[61] y *Cousas nossas*, de Downing (1931), se basaban en la música, los actos de variedades y las comedias. *Cousas nossas*, una melodía brasileña, rompió todos los récords de taquilla en São Paulo. Estas películas incorporaban cantantes que ya eran populares en los discos, en la radio o en los teatros popula-

58 Randal Johnson, *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987, p. 43.

59 Afrânio M. Catani y José I. de Melo Souza, *A chanchada no cinema brasileiro*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

60 Citado por Sergio Augusto, "Le film musical et la chanchada", en Paranagua, *op. cit.*, p. 179.

61 Luiz de Barros, *Minhas memórias de cineasta*, Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1978.

res: los famosos vocalistas Paraguaçu y Noel Rosa, y las orquestas de Gaó, Napoleão Tavares y Alzirinha Camargo. Wallace Downey también era un importante ejecutivo de la Columbia Records.

Los Estudios Cinédia se consolidarían desde mediados de los años treinta a través de la exitosa explotación de los musicales y el carnaval, en particular con las películas de Gonzaga *Aló, aló Brasil* (1935) y *Aló, aló carnaval* (1936), que presentaban los talentos de las hermanas Miranda, en particular a Carmen Miranda, quien se convertiría en una de las estrellas mejor pagadas de Hollywood en la década de 1940. Sin embargo, antes de encontrar esta exitosa fórmula, Cinédia había experimentado con otras películas de *calidad*, producidas en sus modernos estudios. Humberto Mauro era el director más apreciado del momento, y dirigió *Labios sin besos* (1930) y *Ganga bruta* (1933). *Labios*, localizada en la moderna Rio de automóviles nuevos, ropa de moda y la locura por el baile, es una deliciosa comedia sobre una joven mujer que elude los cortejos amorosos de su pretendiente hasta que él renuncia a sus modales lascivos y es conquistado por el amor. *Ganga bruta*, aclamada por los jóvenes directores del *nuevo cine* a comienzos de los años sesenta, lleva al héroe de Rio (donde él ha asesinado a su esposa después de descubrir, en la noche de bodas, que ella no es virgen) al interior del país, donde se está construyendo una fábrica. Allí, en un paisaje primitivo y en transición hacia la modernización, él es cautivado por una apasionada adolescente. Su creciente relación amorosa es estéticamente retratada con un combinación de expresionismo, montaje soviético y surrealismo freudiano. Sin embargo, la película no tuvo reconocimiento ni del público ni de la crítica en el momento de su distribución, y un desilusionado Mauro dejó los Estudios Cinédia, uniéndose más tarde a Brasil Vita Filmes, de Carmen Santos. Allí realizó *Favela de mis amores* (1935), estelarizada por Carmen Santos, una película que penetró en las *favelas* (tugurios) de Rio para registrar su cultura popular, en particular su música. Mauro rompió el tabú al tratar las *favelas*, no como un sitio de depravación urbana, sino como una vibrante entidad cultural, el lugar de origen de la samba[62].

Cinédia, y más tarde la Brasil Vita Filmes, pronto se dieron cuenta de que no podrían sobrevivir produciendo sólo películas de *calidad*. La euforia inicial de los años treinta, un momento *permisivo* como consecuencia del reajuste de Hollywood a la demanda de sonido en el mer-

62 Carlos Roberto de Souza, "Humberto Mauro", en Paranagua, *op.cit.*, pp. 139-140.

cado mundial, desapareció pronto: Hollywood no se desvaneció en el horizonte y el público brasileño aceptó pronto la subtitulación de las películas norteamericanas. El cine brasileño reasumió su posición marginal en el mercado y el número de realizaciones cayó de 17 en 1931, a 7 en 1936 y 1939. Las medidas del gobierno de Vargas para estimular la industria tuvieron un efecto mínimo. El decreto de 1932, en palabras de Randal Johnson,

> no hace nada para restringir la masiva importación de películas extranjeras, que históricamente han saturado el mismo mercado. De hecho, facilita la importación a través de la reducción de los impuestos aduaneros, apoyando claramente al sector exhibidor. La industria cinematográfica norteamericana vio el decreto como una ostensible medida de cooperación[63].

Una cláusula de este decreto estipulaba que un cortometraje brasileño debía acompañar a las películas importadas, pero fue fácilmente eliminada por los exhibidores.

Vargas estaba interesado en el cine como una herramienta educativa para la integración nacional, y en 1937 creó el Instituto Nacional de Cine Educativo (INCE), que produjo documentales, incluyendo algunos realizados por Mauro. Gonzaga y otros productores, sin embargo, recibieron pocos beneficios de estas medidas, y sólo el éxito de las *chanchadas* pudo mantenerlos alejados de la quiebra, generando limitadas utilidades que podían invertirse, llegada la ocasión, en proyectos más ambiciosos como *Conspiración en Minas*, realizada por Santos en 1947, una reconstrucción histórica que pudo terminarse sólo después de varios años. Fuera de las tres compañías productoras más importantes, otros individuos y compañías realizaron piezas esporádicas, usualmente sin éxito financiero o aclamación de la crítica, aunque Raul Roulien, un actor brasileño que había regresado de Hollywood a mediados de los años treinta, logró dirigir algunas producciones.

Así pues, con el cambio de década el panorama era desolador: la segunda guerra mundial causó complicaciones adicionales como la dificultad creciente para conseguir película virgen. Sin embargo, una nueva compañía productora, Atlântida, condujo por un tiempo una coherente estrategia de producción. Atlântida fue la creación de los cineastas

63 R. Johnson, *op. cit.*, p. 48.

José Carlos Burle, Alinor Azevedo y Moacyr Fenelon, quienes inicialmente buscaban promover un cine crítico realista, trabajando con temas populares. Su primera película, *Moleque Tião* (1943), estaba basada en la vida de Sebastião Prato, "Grande Otelo", ya bien conocido como actor de cine y teatro. El énfasis en un protagonista negro fue una elección progresista en una sociedad en donde los negros eran oprimidos racial, económica, política y socialmente[64]. La estructura de Atlântida era artesanal: funcionaba con pocos recursos y en estudios rudimentarios, mientras que el grupo trabajaba en diferentes tareas. Sin embargo, películas socialmente comprometidas, como lo señala el título de una película posterior, *Las tristezas no pagan deudas* (1944), no podían garantizar la estabilidad financiera. Su mayor éxito llegó cuando unieron a Oscarito, el cómico brasileño más brillante, con Grande Otelo. El dúo apareció en algunas exitosas comedias durante los años cuarenta. Este éxito atrajo a Luiz Severiano Ribeiro, quien administraba las mayores redes de exhibición y distribución en el país. Severiano compró Atlântida en 1947, y por primera vez Brasil pudo vanagloriarse de una industria verticalmente integrada, haciendo dinero esencialmente con las *chanchadas*, explotando las habilidades cómicas —especialmente las verbales— de Oscarito, Grande Otelo y de algunas otras estrellas como Zé Trinidade, Wilson Grey y Zezé Macedo. La compra de Severiano Ribeiro ocurrió en el momento en que Vargas decretó que cada sala de cine debía exhibir tres películas brasileñas al año. Así, hizo películas para sus propios teatros, manteniendo las ganancias en familia. Era un cine genuinamente *popular*, que conquistó un público en su mayoría perteneciente a la clase trabajadora. Como tal, se convertiría en objeto del rechazo de la clase media, que condenó el género como liviano, desordenado, descuidado, y explotando el peor de los gustos. Las *chanchadas* podían producir dinero, pero no podían considerarse como *cinematografía*. El deseo de proveer una alternativa frente a este entretenimiento producido en Rio, poco intelectual y cargado de argot, sería una de las razones para el desarrollo, en São Paulo, de la Compañía Vera Cruz, fundada en noviembre de 1949[65].

64 Robert Stam, "Blacks in Brazilian Cinema", en John D.H. Downing (ed.), *Film and Politics in the Third World*, Nueva York, Autonomedia, 1987, pp. 257-265.

65 Maria Rita Galvão, *Burguesía e cinema: o caso Vera Cruz*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

La producción cinematográfica aumentó en Brasil de 10 realizaciones en 1946, a 20 en 1950. Atlântida ayudó a generar una resurrección parcial de la industria, y Cinédia comenzó de nuevo y tuvo un gran éxito con *El ebrio* (1947), dirigida por la polifacética Gilda de Abreu.

Con su esposo, Vicente Celestino, tuvo su propia compañía productora que representaba operetas en los teatros de Rio. Juntos fueron conocidos como la Jeanette MacDonald y el Nelson Eddy brasileños. Como mujer extraordinariamente dinámica y productiva, no actuó sólo como cantante y actriz en radio, teatro y cine; también escribió y adaptó novelas, dramas y números musicales. Su primera película como directora, *El ebrio* (1947), era una adaptación de una exitosa obra de teatro escrita por su esposo, basada en una de sus obras musicales. La película fue un gran éxito de taquilla[66].

Moacyr Fenelon, quien dejó Atlântida en 1947, también utilizó temas populares filmando películas basadas en los programas radiales. La comedia más sofisticada del período, que dejó atrás la farsa de las *chanchadas*, fue *Una aventura en los cuarenta* (1947), del director y productor independiente Silveira Sampaio. La década finalizó con la estilizada *Carnaval en llamas* (1949), de Atlântida, dirigida por Watson Macedo. En esta historia de identidades tergiversadas (durante el carnaval un director artístico es tomado por un gángster en un hotel), Macedo logra una excelente mezcla de cine negro adornado con espectáculos de carnaval y humor (Oscarito y Grande Otelo representan afectadamente a sus personajes para crear un gran efecto). También hay allí una complicada relación triangular entre el héroe, el villano y una muchacha, un esquema que se utilizaría con éxito en los años cincuenta[67]. Tal fue el paradigma del éxito al final de la década, un paradigma rechazado por la Compañía Vera Cruz.

Vera Cruz creció en las condiciones optimistas del São Paulo de la posguerra. Tras la caída del *Estado Novo* de Vargas, y tras el retorno a las prácticas democráticas, Brasil fue gobernado de 1946 a 1951 por un general conservador, Eurico Gaspar Dutra, quien rigió un país que se be-

66 Elice Munerato y Maria Helena Darcy de Oliveira, "When Women Film", en R. Johnson y R. Stam, *Brazilian Cinema*, Nueva Jersey y Londres, Associated University Presses, 1982, p. 343.

67 João Luiz Vieira, "Tarnished Mirrors: Studio Cinema in Brazil 1930-1950", en P. Aufderheide (ed.), *Latin American Visions*, Filadelfia, Neighborhood Film/Video Proyect of International House of Philadelphia, 1989, p. 26.

neficiaba de la breve prosperidad de la posguerra. Las recién encontradas libertades y la relativa prosperidad crearon las condiciones ideales para el debate crítico y las iniciativas culturales:

> El São Paulo de la posguerra estaba experimentando en esa época un momento de intensa actividad cultural. En el breve lapso de seis años la ciudad fue testigo del nacimiento de dos museos de arte, una prestigiosa compañía de teatro, varias escuelas, una biblioteca de cine, una exposición bienal de artes plásticas y numerosos conciertos, conferencias y exposiciones. Este proceso cultural acompañó el desarrollo industrial de la ciudad y, en su mayor parte, fue promovido por la burguesía paulista. (...) Muchas de estas iniciativas culturales fueron financiadas por un grupo liderado por Francisco Matarazzo Sobrinho, y Vera Cruz fue integrada en el complejo de instituciones basadas en su prestigio y su fortuna, como el Museo de Arte Moderno y el Teatro Brasileño de la Comedia[68].

El Museo de Arte Moderno organizó exhibiciones de películas y debates, mientras que el Teatro de la Comedia, bajo la dirección de Franco Zampari, comenzó a modernizar el teatro brasileño. En 1949 este grupo financiero erigió a la Vera Cruz como una parte del dinámico movimiento vanguardista que buscaba establecer una cultura brasileña auténtica y de alta calidad.

El análisis del grupo reveló que el cine nacional sólo podría desarrollarse si lograba competir, de acuerdo con unas bases de calidad, con sus competidores/modelos internacionales. El razonamiento inicial fue economicista: la hegemonía de Hollywood se basaba en la adopción de las tecnologías más recientes. Vera Cruz debía, entonces, competir invirtiendo dinero en la industria para asegurar así un nivel de calidad internacional. Para este fin la compañía construyó costosos y enormes estudios, importó las últimas tecnologías y contrató hábiles técnicos europeos. La importación de equipos se hizo a menor costo a raíz de un decreto del gobierno que eximía de impuestos, por un período de cinco años, los materiales necesarios para equipar estudios y laboratorios[69]. Vera Cruz también le solicitó al único cinematógrafo brasileño con destacada reputación internacional, Alberto Calvacânti, que dirigiera la or-

68 Maria Rita Galvão, "Vera Cruz: A Brazilian Hollywood", en Johnson y Stam, *op. cit.*, p. 273.

69 R. Johnson, *op. cit.*, p. 61.

ganización. Él aceptó hacerlo, pero sólo estuvo con la compañía durante un año.

Vera Cruz esperaba ser la fábrica de sueños del desarrollo, la madurez del cine brasileño, con el respaldo de todos los sectores importantes de la opinión intelectual. El proyecto estaba destinado al fracaso porque era demasiado costoso y ambicioso para el mercado local, y porque no pudo penetrar los mercados internacionales[70]. La estrategia internacional fue equivocada. En primer lugar, la compañía le solicitó a la Columbia Pictures oficiar como distribuidora, una idea un poco ingenua, ya que no era el interés de Hollywood promover un cine que competía con el producto nacional. Sin embargo, la mayor falta de apreciación fue creer que la *internacionalización* era un concepto neutral. Ésta no significaba el libre flujo de ideas y materiales entre los países, sino más bien que el poder cultural era, en efecto, un instrumento de mercadeo, con Hollywood como *productor* y el resto del mundo como *receptor*. Estados Unidos y Europa nunca han estado dispuestos a aceptar el suministro regular de películas de los países de América Latina, excepto en ciertas coyunturas muy específicas (tales como la radicalización de finales de los años sesenta). A pesar de uno o dos éxitos en festivales internacionales, los mercados externos permanecieron cerrados para Vera Cruz.

Con este rechazo, la compañía fue forzada a confiar en el mercado doméstico. Una vez más se presentaron grandes dificultades. En promedio, las primeras producciones de Vera Cruz costaron diez veces más que las películas de Atlântida, lo que les hizo imposible amortizarse en el mercado local. En 1952 la compañía fue forzada a reducir sus gastos y a hacer concesiones a los ya conocidos éxitos del cine *carioca*, que previamente había rechazado. Pero también era demasiado tarde: para 1953 los bancos se negaron a conceder nuevos préstamos y las operaciones llegaron a su fin en 1954. ¿Cuáles fueron los logros de Vera Cruz? Produjo un gran número de películas: 18 realizaciones entre 1950 y 1953. También mejoró considerablemente la calidad de la producción cinematográfica, aunque ésta no dispuso de mayores presupuestos hasta que el Estado empezó a financiar la cinematografía desde mediados de los años sesenta. Sin embargo, las lecciones técnicas, una vez aprendidas, nunca serían olvidadas. También proveería un número de sofis-

70 El análisis siguiente está basado en los trabajos de M. R. Galvão, *Burguesia* y "Vera Cruz", ed. cit.

ticadas películas en diversos géneros, la más popular de las cuales fue *O Cangaceiro*, dirigida en 1953 por Lima Barreto. Esta película hizo posible el sueño de un gran éxito internacional, aunque llegó demasiado tarde para salvar la fortuna de la compañía. Explorando el estatus del bandidaje en el árido nordeste brasileño, la película se centró en la banda del rudo capitán Galindo. Uno de los bandidos, Teodoro, se enamora de una profesora y debe defender su elección de la ira de sus antiguos compañeros de armas. La música y la estilización épica de los caracteres ayudaron a generar una serie de mitos que serían explotados por la siguiente generación de cinematografistas, en particular por Glauber Rocha. La compañía también produjo las primeras películas en color en Brasil. En definitiva, sin embargo, el proyecto era demasiado ambicioso. El cierre de la compañía también causó una crisis en otras pequeñas compañías productoras de São Paulo como Maristela y Multifilms.

A pesar de ello, lo más importante fue que la notoriedad del caso Vera Cruz ayudó a generar un agrio debate sobre la naturaleza del cine brasileño en cine clubes, periódicos y congresos cinematográficos de la época. ¿Fue el internacionalismo deliberado la estrategia correcta? ¿Podría verse la *chanchada*, no sólo como un entretenimiento menor, sino como una lucha de la periferia contra los poderes coloniales hegemónicos? ¿Fue la parodia, sobre la cual se basaron muchas *chanchadas* —en particular la espectacular *Ni Sansón ni Dalila* (1954)—[71], un arma de desmitificación, o un refuerzo de los modelos de los que buscaba burlarse este tipo de películas? ¿Había alguna alternativa a estos modelos? Los debates de comienzos de los años cincuenta fueron complejos y de amplia cobertura, y conducirían a iniciativas teóricas y prácticas que transformarían el cine brasileño en la siguiente década.

Desarrollos en el resto de América Latina

Argentina, Brasil y México son los únicos países de América Latina de los que puede decirse que establecieron una producción regular de películas en este período. Otros países encontraron la transición al sonido demasiado costosa y complicada. No hay un desarrollo sostenido del

71 Entre sus muchos momentos felices, *Ni Sansón ni Dalila* ofrece una hilarante parodia de Getúlio Vargas, el gran populista cuyos poderes estaban palideciendo (se suicidó en 1954). Oscarito, representando a Sansón, emplea muchos de los gestos y de la retórica de Vargas.

cine, sino una serie de iniciativas de corta vida que no pudieron competir con las arrolladoras atracciones de Hollywood o con el menor pero significativo atractivo de las películas mexicanas y argentinas, especialmente las comedias rancheras. Argentina y México se convirtieron en exitosos exportadores de películas al resto del continente y ayudaron a definir, e incluso a coproducir, los primeros vacilantes intentos de un cine nacional en otras áreas. En Colombia, por ejemplo, el cine se desarrolló bajo la influencia de la comedia musical mexicana, en trabajos como *Allá en el trapiche* (1941). El cine mexicano también invirtió en locaciones cubanas y filmó algunas exóticas y graciosas comedias amorosas en la isla. Todos estos tempranos intentos siguieron a las *tres grandes industrias* en el empleo de estrellas de la radio y de la comedia musical. Como lo indica Paolo Antonio Paranagua, "la industria mexicana del cine dominó la producción cinematográfica en Guatemala, Colombia y Venezuela; la industria argentina dominó en Uruguay, Venezuela y particularmente en Chile"[72]. Muchos cantantes y bailarines cubanos y de otros lugares del Caribe fueron incorporados al cine mexicano, incluyendo a Rita Montaner, María Antonieta Pons y a la formidable Ninón Sevilla.

Incluso los intentos del Estado por promover el cine local tendían a ser dominados por los extranjeros. Cuando el gobierno de Prío Socarrás, en Cuba, respaldó el establecimiento de los Estudios Nacionales bajo la dirección del prolífico Manuel Alonso, éstos fueron utilizados casi exclusivamente por las compañías productoras mexicanas. En Chile, la agencia estatal para el desarrollo, Corfo, instaurada por el gobierno del frente popular, buscaba aumentar la sustitución de importaciones de la industria chilena y la modernización de la economía. Corfo respaldó el desarrollo del cine como una importante industria en crecimiento, y en 1942 el Estado aportó el 50% del capital para el desarrollo de Chile Films. Se construyeron costosos estudios, se adquirió la tecnología más reciente y la compañía argentina Argentina Sono Films aportó una serie de servicios técnicos. Sin embargo, el proyecto era demasiado ambicioso. Los directores argentinos realizaron la mayoría de las películas producidas, y éstas no tuvieron éxito ni en Chile ni en el resto de Latinoamérica.

72 Paolo Antonio Paranagua, *Cinema na América Latina*, ed. cit., p. 62. Un capítulo de este libro ha sido traducido en el catálogo *Latin American Visions*, ed. cit., pp. 13-19.

En Bolivia la realización de películas fue intermitente. Existe una película muda sobre la guerra del Chaco, *Infierno verde* (1938), del boliviano Luis Bazoberry. Las primeras películas sonoras fueron hechas por dos jóvenes entusiastas: Jorge Ruiz y Augusto Roca. Con el respaldo de un benefactor norteamericano, Kenneth Wasson, fundaron una pequeña compañía productora, Bolivia Films, y empezaron a hacer cortos documentales. En Colombia el período de 1930 a 1950 fue dominado por los noticieros cinematográficos. Se hicieron unas diez producciones, de las cuales sólo dos han sobrevivido[73]. En Venezuela sólo unos pocos títulos emergen de lo que los críticos locales describen como una mediocridad generalizada[74]. En Perú prevalecieron las mismas tímidas imitaciones de los géneros argentinos y mexicanos.

Hubo un lento cambio en las sensibilidades en el continente desde finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, cuando se empezaron a fundar los cine clubes que exploraron, al menos en teoría, alternativas a las condiciones del momento. En Cuba, por ejemplo, el crítico José Manuel Valdés-Rodríguez fundó un cine club en la Universidad de La Habana y más tarde un departamento de cinematografía[75]. Él fue el precursor de críticos más modernos como Guillermo Cabrera Infante y Néstor Almendros, quienes empezaron a surgir en los años cincuenta. En Chile el primer cine club fue fundado en la Universidad de Chile en 1955 y propició posteriormente la fundación del Centro de Cine Experimental, en 1959, dirigido por Sergio Bravo[76]. En Uruguay el Cine Club de Uruguay se fundó en 1955, un movimiento que se expandió a la universidad a comienzos de los años cincuenta[77]. Comenzó a surgir una conciencia crítica sobre la distancia que existía entre las posibilidades modernas y actuales del cine, y un mal género de cine comercial que ayudaba a que estas precarias industrias subsistieran. A

73 Hernando Salcedo Silva, *Crónica del cine colombiano, 1897-1950*, Bogotá, Carlos Valencia, 1981.

74 Para un análisis de la respuesta de la crítica, *véase* Ambretta Marroso, *Exploraciones en la historiografía del cine en Venezuela: campos vistos e interrogantes*, Caracas, Cuadernos Inico, Universidad Central de Venezuela, 1985.

75 Para un recuento de la programación cinematográfica en el cine club universitario, *véase* J.M. Valdés-Rodríguez, *El cine en la Universidad de La Habana*, La Habana, Mined, 1966.

76 Jacqueline Mouesca, *Plano secuencia de la memoria de Chile*, Madrid, Ediciones del Litoral, 1988.

77 Ana López, "Towards a *Third* and *Imperfect* Cinema: A Theoretical and Historical Study of Film-making in Latin America", Universidad de Iowa, tesis doctoral, 1986, p. 339.

partir de los años cincuenta la distancia entre lo tradicional y lo moderno, entre la teoría y la práctica, empezó a desaparecer. A mediados de los años cincuenta el continente estaba en la antesala de una nueva era.

Capítulo 3. A PARTIR DE LOS AÑOS SESENTA: ¿NUEVOS CINES PARA UN NUEVO MUNDO?

Nosotros comprendemos el hambre que los europeos y la mayoría de los brasileños no han podido comprender. Para el europeo es un extraño surrealismo tropical. Para el brasileño es una vergüenza nacional. Él no come, pero se avergüenza de decirlo, y en consecuencia no sabe de dónde viene su hambre. Nosotros sabemos —puesto que hicimos esas feas y tristes películas, esas desesperadas y gimientes películas en las que la razón no siempre ha prevalecido— que esta hambre no será mitigada por unas reformas gubernamentales moderadas, y que el velo del tecnicolor no podrá esconder, sino sólo agravar sus tumores. En consecuencia, sólo una cultura del hambre puede sobrepasar cualitativamente sus propias estructuras, debilitándolas o destruyéndolas. La manifestación cultural más noble del hambre es la violencia.

Glauber Rocha[1]

Ésta es la función revolucionaria del documental y del cine realista, crítico y popular en América Latina. Dando testimonio crítico de esta realidad —de esta subrealidad, de esta miseria— el cine la refuta, la rechaza, la denuncia, la enjuicia, la critica y la deconstruye, porque muestra las cosas en su irrefutabilidad y no como nosotros quisiéramos que éstas fueran.

Fernando Birri[2]

Una nueva poética del cine deberá ser, sobre todo, *partidista* y *comprometida*, un arte *comprometido*, un cine consciente y resueltamente *comprometido*, es decir, un cine *imperfecto*. Un cine *imparcial* o *no-comprometido* como actividad estética completa, sólo será posible cuando el pueblo lo produzca. (...) El lema de este cine imperfecto (no hay que inventarlo porque de hecho ya existe) es, en palabras de Glauber Rocha: "No estamos interesados en los problemas de la lucidez". (...) El

1 Glauber Rocha, "The Esthetics of Hunger", en Michael Chanan (ed.), *Twenty-five Years of Latin American Cinema*, Londres, BFI and Channel 4, 1983.
2 Fernando Birri, "Cinema and Underdevelopment", en M. Chanan, *op. cit.*, p. 12.

cine imperfecto encuentra una nueva audiencia en aquellos que luchan, y encuentra sus temas en sus problemas.

Julio García Espinosa[3]

El arte revolucionario siempre será distinguido por lo que muestra de la manera de ser de las gentes y del espíritu de las culturas populares, que incluyen comunidades enteras, con sus particulares modos de pensar, de concebir la realidad y de amar la vida. (...) Observando e incorporando la cultura popular seremos capaces de desarrollar totalmente el lenguaje del arte de la liberación.

Jorge Sanjinés[4]

Verdaderas alternativas diferentes de aquellas ofrecidas por el sistema sólo son posibles si se cumple uno de dos requisitos: *hacer películas que el sistema no pueda asimilar y que sean extrañas a sus necesidades, o hacer películas que directa y explícitamente combatan el sistema.* Ninguno de estos dos requisitos es compatible con las alternativas que todavía ofrece el *segundo cine*, pero pueden encontrarse en la apertura revolucionaria hacia un cine marginal y en contra del sistema, un cine de la liberación, el *tercer cine*.

Getino y Solanas[5]

LOS AÑOS SESENTA

Los cinematografistas, que además fueron los teóricos del *nuevo cine*, fueron claros sobre las diferencias de sus propias prácticas cinematográficas. Los diversos manifiestos de los años sesenta, útilmente recopilados por Michael Chanan en *Twenty-five Years of the New Latin American Cinema*, señalan una ruptura distintiva con el pasado y con los discursos hegemónicos dominantes. Su cine sería lúcido, crítico, realista, popular, antiimperialista y revolucionario, y rompería las actitudes neocolonialistas y las prácticas monopólicas de las compañías norteamericanas. No se promulgaría ninguna fórmula estética: la flexibilidad sería nece-

3 Julio García Espinosa, "For an Imperfect Cinema", en M. Chanan, *op. cit.*, pp. 31-32.
4 Jorge Sanjinés. "Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema", en M. Chanan, *op. cit.*, p. 36.
5 Fernando Solanas y Octavio Getino, "Towards a Third Cinema" en M. Chanan, *op. cit.*, p. 21.

saria para adaptarse a las diferentes situaciones sociales. Sin embargo, siempre existió la intención, según Paul Willemen,

> de enunciar un discurso socialmente pertinente que tanto el cine tradicional como el autoritario excluyen de sus códigos de significación. El tercer cine busca articular un conjunto de aspiraciones distintas a partir de la materia prima proveída por la cultura, sus tradiciones, formas artísticas, etc., el conjunto de interacciones y condensaciones que moldean el espacio de la cultura *nacional*, que habitan tanto los cinematografistas como su público[6].

Este cine también tuvo aspiraciones *panamericanas* y se declaró abiertamente partidario de las luchas del tercer mundo: Franz Fanon es un teórico frecuentemente citado por Glauber Rocha, Solanas y otros. Sin embargo, también contenía muchos elementos utópicos, muy próximos a la revolución social de los años sesenta que fue brutalmente reprimida en los años setenta. El *nuevo cine*, en los años ochenta, difiere bastante del de los momentos de fundación en los años sesenta. El panamericanismo también demostró ser un sueño atractivo pero inalcanzable: uno de los argumentos de este texto es que el cine de los últimos treinta años sólo puede ser entendido a través del examen de la situación de cada país. Este corto capítulo, sin embargo, busca definir el campo de desarrollo social y cultural de América Latina desde los últimos años de la década de los cincuenta hasta finales de los años ochenta, ofreciendo un marco de referencia que permita el análisis detallado de cada país.

Los *nuevos* cines crecieron en un ambiente de optimismo a partir de finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta en diferentes partes del continente: Castro, en Cuba; Kubitschek, en Brasil; Frondizi, en Argentina, y Frei, en Chile. El entusiasmo fue generado por dos proyectos políticos fundamentalmente distintos que sirvieron para modernizar y radicalizar el clima social y cultural del continente: la Revolución Cubana, y los mitos y realidades del *desarrollismo*. Es difícil subestimar la importancia de Cuba en la configuración del crecimiento de la conciencia radical a lo largo de Latinoamérica. Fue una revolución nacionalista y antiimperialista que parecía ejemplar, y que demostró la

6 Paul Willemen, "The Third Cinema Question: Notes and Reflections", en Jim Pines y Paul Willemen (eds.), *Questions of Third Cinema*, Londres, BFI, 1989, p. 10.

necesidad del compromiso y de la claridad política. Especialmente en los años sesenta se ofreció un atractivo modelo a muchos artistas e intelectuales que buscaban el esquivo objetivo de fusionar las vanguardias artísticas y políticas. Los novelistas que representaron el *boom* de la novela latinoamericana en este período —Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, entre otros— reflejaron la ilusión de que el cambio social se extendería como una ola sobre el continente. El hecho de que el *modelo* revolucionario cubano no tuviera éxito en otros lugares del área no reduce sus logros ni su carga simbólica. La comunidad artística en general vivió un período de luna de miel con Cuba hasta principios de los años setenta. El caso Padilla — en el cual un poeta cubano fue encarcelado en 1971 por actividades contra el Estado y más tarde obligado a exponer su autocrítica— causó un amplio distanciamiento de los liberales de Latinoamérica y de Europa, y produjo una furiosa respuesta de Castro. El caso Padilla puede entenderse como el incidente que abrió una gran brecha entre el optimismo de los años sesenta y las oscuras realidades de los años setenta.

Los nuevos cines crecieron en una imaginativa proximidad con la revolución social[7]. Fue el momento en que el gitano Melquíades en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, pareció indicar que todas las contradicciones de Latinoamérica podrían resolverse cuando las décadas de lucha inequitativa fueran vindicadas por un período de nuevos conocimientos: "Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante"[8].

La imaginativa proximidad de una revolución social fue combinada con un sentido de modernidad cultural. La década de los años sesenta fue el momento en el que la comunidad artística sintió que había llegado a la mayoría de edad y que podía ser "contemporánea de todos los hombres", siguiendo la memorable frase de Octavio Paz. Este nuevo encuentro con el optimismo estaba, al menos en parte, basado en la realidad económica y política. Los años sesenta auguraron un período de

7 Perry Anderson, "Modernity and Revolution", en *New Left Review*, 144, marzo-abril de 1984, pp. 96-113.

8 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967, p. 350. Sigo el análisis de Gerald Martin sobre la novela en G. Martin, *Journeys Through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*, Londres, Verso, 1989, pp. 218-225.

crecimiento económico en la región. En el período de 1960 a 1969 el producto interno bruto creció a un promedio de 7.2%. En esta era se esperó que la modernización económica, liderada por las estrategias de desarrollo industrial promovidas por la Comisión Económica para América Latina (Cepal), eliminara la dependencia de la producción primaria. Los modelos de *etapas de desarrollo*, desde los bienes de consumo perecederos hasta el establecimiento de bienes de capital industrial, recibieron la aprobación de teóricos como Talcott Parsons y, en particular, de Walt Rostow, gurú de la economía de la guerra fría durante el gobierno de J.F. Kennedy. *Las etapas del crecimiento económico*, su trabajo más importante, fue publicado en 1960. Rostow plantea el desarrollo económico en cinco fases consecutivas: la sociedad tradicional, las precondiciones para el despegue, el despegue, la orientación hacia la maduración y la era de alto consumo masivo, durante la cual la economía hace énfasis en su capacidad para proveer de bienes y servicios a la totalidad de la comunidad. Esta constante y articulada progresión, como lo ha señalado Henry Fairlie, guarda una fuerte semejanza con

> el método de razonamiento usado por Winnie -the-Pooh, quien sobrevivió gracias a un proceso de prodigioso —pero en este caso ilusorio— raciocinio: a partir de la observación empírica de que había abejas en las proximidades, pasó a la razonable especulación de que donde había abejas indudablemente habría miel, y a la positiva resolución de que donde hubiera miel él debería estar por derecho propio; y de esta manera tuvo éxito en alcanzar un alto nivel de consumo e incluso, en ocasiones, una acelerada rata de crecimiento físico[9].

Según la lógica de Rostow, los países del mundo subdesarrollado necesitarían la ayuda de Estados Unidos para construir sus naciones-Estado y para garantizar la estabilidad regional. Éstos necesitarían ayuda para resistir el llamado del marxismo, cuyos fuertes tonos ya podían escucharse desde una pequeña isla a menos de cien millas de las costas norteamericanas. "¡Denles algo!", el dictado norteamericano para Latinoamérica en los años treinta, fue actualizado en la Alianza para el Progreso de comienzos de los años sesenta. El abierto respaldo de Estados Unidos a ciertas formas de desarrollo social democrático en Latinoamérica, sus éxitos desiguales, y la reacción intelectual y social que produjo

9 Henry Fairlie, *The Kennedy Promise: The Politics of Expectation*, Nueva York, Doubleday and Company Inc., 1973, p. 130.

en estos países, eran parte del terreno en el cual se desarrollarían los nuevos cines, cuyos discursos eran, casi invariablemente, nacionalistas y antiimperialistas. Estaban preparados para mirar el lado oscuro del progreso: los ciclos de expansión y recesión en cada país, la naturaleza del imperialismo y la extensa negligencia en muchos países para redistribuir equitativamente las ganancias de la expansión entre todos los sectores de la población.

El sueño tuvo su lado oscuro, pero también se hizo realidad, al menos en parte. En un sentido amplio, el consumo de una gran cantidad de bienes aumentó y esto incluyó la expansión científica, cultural e intelectual. El *campo intelectual*, en palabras de Pierre Bourdieu, aumentó crecientemente en este período en términos de universidades, cine clubes, casas editoriales, periódicos críticos, y la asimilación de las últimas innovaciones teóricas y científicas ayudó a impulsar la década hacia el desarrollo. Latinoamérica pudo compartir algo del optimismo de la década, que Marshall Berman ha descrito de la siguiente manera:

> En consecuencia, todos los modernismos y antimodernismos de la década de 1960 estaban seriamente equivocados. Pero su transparente plenitud, al igual que su intensidad y vivacidad de expresión, generaron un lenguaje común, un ambiente vibrante, un horizonte compartido de experiencias y deseos. Todas estas visiones y alteraciones de la modernidad fueron activas orientaciones hacia la historia, intentos de conectar el presente turbulento con un pasado y con un futuro, de ayudar a los hombres y mujeres del mundo contemporáneo a construirse un hogar en esta tierra. Todas las iniciativas fracasaron aunque surgieron de la grandeza del espíritu y la imaginación, y de un ardiente deseo de comprender su tiempo[10].

El artista Claes Oldenburg escribió en 1961:

> Busco un arte que sea político, erótico, místico; que haga algo diferente de sentarse sobre el culo en un museo. Busco un arte que se involucre con la mierda cotidiana y llegue a la cima. Busco un arte que indique la hora del día o dónde se encuentra tal o cual calle. Busco un arte que ayude a las ancianitas a cruzar la calle[11].

10 Marshall Berman, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Londres, Verso, 1983, p. 33.

11 C. Oldenburg, citado por M. Berman, *op. cit.*, p. 320.

Los nuevos cines asumieron la fuerza de este argumento encontrando sus espacios simbólicos en las calles de la cosmopolita Buenos Aires o en las *favelas* de Rio de Janeiro, saliendo con sus cámaras para registrar la realidad social cotidiana, usando para ello una forma artesanal y flexible de un cine de bajo presupuesto.

Los nuevos cines empezaron "con una idea en la cabeza y una cámara en la mano", según la resonante frase de Glauber Rocha, asumiendo posiciones flexibles que se adaptaban al cambiante momento histórico y político. Estas estrategias sólo pueden explorarse examinando los desarrollos específicos de cada país, según lo exponemos en los siguientes capítulos. Sin embargo, también debe reconocerse que la década vio varios intentos por lograr un movimiento panamericano o latinoamericano, nacionalista e internacionalista. Los teóricos más importantes mencionados en el prefacio a este capítulo articularon un espacio que trascendió las fronteras nacionales. Los enemigos eran el imperialismo norteamericano, el capital multinacional, la deshilvanada diégesis del cine de Hollywood y la fragmentación causada por el neocolonialismo. Los objetivos eran la liberación nacional e internacional. Los precursores fueron las prácticas desarrolladas en el cine argentino, brasileño y cubano, que trazaron la agenda de toda una serie de problemas relevantes: el desarrollo del cine con el auspicio de un Estado socialista; las relaciones entre los cinematografistas y el Estado en el contexto de un capitalismo dependiente; los problemas no sólo de producción en condiciones de escasez, sino también la posibilidad de ingresar en las compañías productoras y distribuidoras ya establecidas o de crear estructuras alternativas para la distribución; la cuestión de un lenguaje cinematográfico apropiado para determinadas situaciones; la irritante pregunta sobre qué era la *realidad nacional*; la difícil relación entre los cineastas (casi todos intelectuales provenientes de la clase media) y el *pueblo* que esperaban representar; y la naturaleza de la *cultura popular*[12]. Todas estas preguntas serían respondidas de diversas maneras durante las siguientes décadas.

Obviamente, estas prácticas no surgieron en Latinoamérica como movimientos autocontenidos: la cultura del continente se ha desenvuelto siempre en una relación dinámica de atracción y rechazo hacia los

12 He extractado algunas de estas preguntas del libro de Randal Johnson y Robert Stam, *Brazilian Cinema*, Nueva Jersey, Associated University Press, pp. 56-57.

trabajos producidos en Europa y Norteamérica. Dos importantes influencias reconocidas y glosadas por los cinematografistas fueron el neorrealismo, que surgió en Italia desde la segunda guerra mundial, y la *política de autor* propuesta por realizadores y críticos de cine en Francia en la década de los años cincuenta. Robert Kolker define así el proyecto del neorrealismo:

> Los neorrealistas querían que la imagen tratara tan cercanamente las realidades de la Italia de la posguerra, como para poder eliminar todos los obstáculos de la percepción estilística y contextual, y encarar el mundo como si no hubiera mediación para hacerlo. Un deseo imposible, pero en el cual residía el potencial para nuevos asaltos en la historia del cine. (...) He destacado algunos de sus elementos básicos: filmación de locaciones, trabajadores pobres interpretados por actores novatos, el uso del entorno para definir a estos personajes y una actitud de observación objetiva de los acontecimientos. (...) Pero se necesitaba algo para unir estos diversos elementos, y esa causa inmediata fue el final de la segunda guerra mundial y la derrota del fascismo[13].

Algunos cinematografistas latinoamericanos estudiaron con los neorrealistas en Italia en los años cincuenta o vieron sus películas en los cine clubes. Aprobaron la elección de las clases trabajadoras como objeto del trabajo cinematográfico y el deseo de registrar su cultura de supervivencia sin emplear, en términos de Rossellini, lo superfluo o lo espectacular. Jacques Rivette habló por toda una generación cuando afirmó:

> Porque no hay ninguna duda de que estas descuidadas películas, improvisadas sobre los métodos más frágiles y filmadas en un caos que es frecuentemente explícito en las imágenes, contienen el único retrato real de nuestro tiempo, y este tiempo es también un esquema preliminar. ¿Cómo puede uno equivocarse en reconocer nuestra existencia diaria, quintaesencialmente retratada, mal formada e incompleta? Estos grupos arbitrarios, estas colecciones absolutamente teóricas de personas devoradas por la lascitud y el aburrimiento, son exactamente lo que pensamos que son: la irrefutable y acusadora imagen de nuestras sociedades heteróclitas, disidentes y discordantes[14].

13 Robert Kolker, *The Alerting Eye: Contemporary International Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 44.

14 Jacques Rivette, "Letter on Rossellini", en Jim Hillier (ed.), *Cahiers du Cinéma*, Vol. 1, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1985, p. 195.

Jacques Rivette, por supuesto, fue uno de los mayores difusores de la *política de autor*, y pueden encontrarse registros de esta influencia a lo largo del continente: desde Cuba, en el norte, con la colección de crítica cinematográfica de Guillermo Cabrera Infante, *Arcadia todas las noches*, concebida a comienzos de los años sesenta y finalmente publicada en 1978, hasta Glauber Rocha en Brasil. Para algunos críticos y cinematografistas en Latinoamérica esta práctica crítica iba en contra de la dominación de las insípidas y anónimas producciones comerciales de estudio, y redescubría las voces individuales que se rebelaban dentro del sistema. Para otros, especialmente al avanzar la década, el énfasis en la *autoría* fue visto como un medio para sacar al cine de la esfera del debate político y social. La afirmación más radical de esta perspectiva provino de la exposición de Getino y Solanas sobre el *tercer cine*, como se verá en el Capítulo 4. Estas genealogías europeas son claramente distinguibles en los debates latinoamericanos de comienzos de los años sesenta, y ayudaron a clarificar y delimitar problemas prácticos.

Se sentía, sin embargo, que estos problemas podían o debían compartirse. Los obstáculos eran grandes. No había líneas de comunicación entre los países latinoamericanos, aparte de los tradicionales canales comerciales que habían convertido a Argentina, y en particular a México, en importantes exportadores en la región. En 1967 un médico y cineasta chileno, Aldo Francia, organizó un encuentro de cineastas latinoamericanos en el Festival de Cine de Viña del Mar. Todas las historias del cine latinoamericano hacen énfasis en la importancia de este encuentro. Aldo Francia habló del aislamiento que su festival intentaría terminar:

> No puede haber una perspectiva chilena del cine latinoamericano por el simple hecho de que nosotros no hemos visto aquí el cine producido en América Latina, y me parece que esto ocurre en los demás países de la región. En este festival sólo hemos visto una película peruana. A través del festival, y gracias a lo poco que hemos visto, sabemos que el cine latinoamericano es un cine de debate, un cine de lucha; más formalista en Argentina, más social en Brasil, de altísima calidad en Cuba. Pero no sabemos nada de México, y de otros países sólo conocemos unos encuentros dispersos[15].

15 "Entrevista con Aldo Francia", en *Hablemos de cine*, 34, marzo-abril de 1967, reimpresa en *Cine Cubano*, 120, 1987, p. 195.

El festival contó con delegados de siete países y se vieron películas de nueve, la mayoría de ellas provenientes de Brasil y Argentina. El encuentro formuló un ambicioso conjunto de resoluciones concernientes al futuro trabajo en colaboración y a la división y distribución de materiales, mucho de lo cual permanecería como objetivo inalcanzable durante más de veinte años[16]. Tuvo éxito, sin embargo, en facilitar contactos personales y proyectar un buen número de películas. Éste fue el primer paso hacia un ilusorio objetivo de solidaridad panamericana.

A esta reunión siguieron otras: en Mérida, Venezuela, en 1968, y de nuevo en Viña del Mar en 1969. Este tipo de eventos se multiplicó a lo largo del continente, y cada congreso ofrecía declaraciones similares:

> El auténtico *nuevo cine* latinoamericano fue, es y será una de las contribuciones para el desarrollo y fortalecimiento de nuestra cultura nacional, y un instrumento de resistencia y de lucha; un cine que trabaje por y para la gente, que integre el cuerpo de las naciones para construir un día una gran nación que abarque desde el Río Grande hasta la Patagonia; un cine que participe en la defensa y la lucha contra la penetración cultural imperialista y sus colaboradores anti-nacionalistas (...) un cine que incremente la conciencia del pueblo para transformar la historia[17].

Esta frase, enunciada en 1985 por el Comité de Cineastas de América Latina, expresa la continuidad de la lucha por alcanzar un sueño utópico de cooperación y solidaridad en la región. Durante los últimos años de la década de los sesenta, el sueño pareció hacerse realidad y apareció en todo el continente una importante colección de películas que reflejaron madurez de estilo y confianza en el potencial transformador del medio. En el período de 1968 a 1970 se vieron memorables trabajos como los de Gutiérrez Alea, en Cuba; Solanas y Getino, en Argentina; Sanjinés, en Bolivia; Rocha y Pereira dos Santos, en Brasil; Littín y Raúl Ruiz, en Chile, y muchos otros. Había vínculos entre los países latinoamericanos y existía la idea de que el cine había alcanzado la mayoría de edad. Raúl Ruiz lo dice acertadamente:

> De pronto nos encontramos con una forma obvia y natural de hacer cine, sin ningún complejo de inferioridad cultural. Empezamos a ha-

16 Para una descripción de las resoluciones aprobadas en Viña, *véase Cine cubano*, 42-44, pp. 8-9.

17 "Constitución del Comité de Cineastas de América Latina", en *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. 1, México, UNAM, 1988, p. 546.

cerlo con los pocos recursos que podíamos conseguir y con una libertad que el cine latinoamericano y europeo antes nunca tuvo. De pronto nos encontramos con todas las ventajas. El filme *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Glauber Rocha, trabaja sobre los conceptos sartreanos del *bien* y el *mal*, pero tiene muchas cosas más. Es un cine que no tiene problemas en citar, aceptar y digerir a Sartre sin ningún tipo de complejos, aunque continúa siendo muy brasileño. En este sentido, el Festival de Viña del Mar fue muy importante para nosotros[18].

En este momento el planteamiento teórico de un *cine de la pobreza*, un *cine imperfecto* y un *tercer cine* se unió a una práctica dinámica. En realidad, tal vez era ésta "la hora de los hornos" que iluminaría y guiaría la lucha liberadora a través del continente.

LOS AÑOS SETENTA

Estos cines, como lo ha señalado Julianne Burton, ocuparon un breve espacio de permisibilidad durante los últimos años de la década de los sesenta y comienzos de los setenta[19].

> Lo que sucedió en los años setenta fue que cuando se detuvieron los motores del crecimiento y la expansión del comercio, las sociedades modernas perdieron abruptamente su capacidad para romper con el pasado. A lo largo de los años sesenta la pregunta había sido si debían o no romper con el pasado; ahora, en los años setenta, la respuesta era que simplemente no habían podido[20].

La frase genérica de Marshall Berman sobre las experiencias frustradas en los años setenta es absolutamente cierta para Latinoamérica. Una ola de dictaduras militares se extendió a través del Cono Sur. El golpe de 1964 en Brasil condujo a una dictadura más extrema entre 1968 y 1971. El general Hugo Banzer, en Bolivia, gobernó con severidad represiva entre 1971 y 1978. En Uruguay los militares derrocaron una de las democracias más estables del continente en 1973. Ese mismo año las fuerzas armadas, dirigidas por el general Pinochet, dieron por terminados tres años de experiencia de cambio democrático revolucionario en

18 Raúl Ruiz, "No hacer más una película como si fuera la última", entrevista con V. Luis Bocaz en *Araucaria de Chile*, 11, 1980, pp. 101-118.

19 Julianne Burton, "The Hour of the Embers: On the Current Situation of Latin American Cinema", en *Film Quarterly*, otoño de 1976, pp. 33-44.

20 M. Berman, *op. cit.*, p. 332.

Chile. En Argentina, después de la muerte de Perón en 1974, el país fue destrozado por una guerra civil no declarada, una violencia que se extendió y se sistematizó cuando los militares se tomaron el poder en 1976. La comunidad intelectual sufrió la misma suerte que el resto de la población: encarcelamiento, asesinato, tortura, exilio o censura extrema. En Cuba la década tuvo una austeridad ideológica, y un atraso en el desarrollo de la experimentación artística. Solamente en Colombia, Perú y Venezuela el cine logró algunos avances dentro de las fronteras nacionales, con la ayuda de la inversión estatal, aunque los cineastas brasileños también lograron caminar sobre la cuerda floja entre la represión del Estado y su generosidad, tratando de hacer uso de lo que Octavio Paz llama "el ogro filantrópico", sin llegar a ser sofocados por él.

El exilio es un espacio permeado por la ambigüedad: un desplazamiento del sentido de pertenencia a un lugar, pero también un movimiento que ofrece la posibilidad de la libertad y el conocimiento que da la distancia. El exiliado director chileno Raúl Ruiz, en 1974, citó irónicamente a Bertold Brecht en la película *Diálogo de exiliados*:

> La mejor escuela dialéctica es la emigración; los dialécticos más hábiles son los exiliados. El cambio los fuerza al exilio y sólo se interesan en él. Si sus adversarios prevalecen sobre ellos, pueden calcular el precio de su victoria y tienen una aguda perspectiva para la contradicción[21].

La verdad o no de la observación de Brecht y del palimpsesto de Ruiz se harán evidentes cuando se escriban las largas odiseas de sus biografías personales. En términos generales, el único cine *nacional* significativo en el exilio fue el chileno. Directores individuales de otros países hicieron películas exitosas en el exilio, pero los obstáculos y las frustraciones en la búsqueda de financiación y apoyo para la infraestructura menguaron mucha de la energía que poseían para la realización de películas a finales de los años sesenta, cuando los cinematografistas eran parte activa de los procesos de cambio. La película *Tangos: el exilio de Gardel* (1983), del argentino Fernando Solanas, exploró las esperanzas y problemas cotidianos de un grupo de bailarines argentinos exiliados en París, esperando montar una *tanguedia*

21 Parto de la traducción citada en *Afterimage*, 10, p. 121.

(una tragicomedia de tango); el mismo director aparece retratado en un camafeo donde literalmente revienta de la frustración. La *tanguedia* es montada posteriormente, la película se realiza y ambos son un triunfo artístico del optimismo y la solidaridad. Sin embargo —y la película explora estos asuntos con gran sutileza—, ¿cuál es la función de la producción artística en tales condiciones? ¿Cuál es el público? ¿Para qué producir? El escritor paraguayo Augusto Roa Bastos describe el problema para artistas como él, que han trabajado en "la atmósfera obsesiva y alienada del exilio, en la falsa realidad de la tierra perdida y con el penoso conocimiento de que todo ha sido una biografía de los ausentes"[22].

Una respuesta a estas preguntas sería usar la película como un arma para denunciar el militarismo y la injusticia. Las relaciones entre los cineastas, el apoyo infraestructural que recibieron de países como Cuba y México (temporalmente) y la solidaridad internacional les otorgaron a las películas de mediados de los años setenta un objeto y una audiencia, pero por poco tiempo. Para los artistas que permanecieron bajo la dictadura fue necesario mantener viva una catacumba cultural para evitar la asfixia intelectual. Las formas de represión interna variaron en intensidad: desde mediados de la década de los setenta una *dictablanda* (dictadura blanda) en Brasil les permitió a los artistas trabajar con cierto grado de libertad. En Uruguay, Chile y Argentina, por otra parte, las películas socialmente relevantes casi no tuvieron espacio y la industria local se mantuvo viva con una dieta de comedias inofensivas y películas pornográficas. Las diferentes respuestas a la dictadura están consignadas en los capítulos siguientes.

En el momento en el que se estancaron las mayores *industrias* de Latinoamérica —en términos de películas comerciales y de oposición—, hubo importantes señales de crecimiento en Venezuela, Colombia y Perú, todas originadas por el sector estatal. Algunos realizadores continuaron desarrollando las prácticas de *oposición* de los años sesenta, aunque muchos trabajaron en formas que ya habían demostrado ser atractivas para las clases populares: el *thriller* político, la comedia y el melodrama (relacionados con los gustos formados por la televisión), y redescubrieron algunas de las formas que le habían dado éxito al cine

22 Augusto Roa Bastos, citado en J. King (ed.), *Modern Latin American Fiction: A Survey*, Londres, Faber and Faber, 1987, p. 294.

latinoamericano en los años cuarenta, y que habían sido confinadas al desván de la historia por la nueva ola de directores de los años sesenta. La crítica social, por lo tanto, pudo insinuarse dentro del mercado, sin tener que romper con los esquemas comerciales.

Cuando el cambio revolucionario se había perdido de vista en muchos países latinoamericanos, la ofensiva final de los sandinistas derrocó en Nicaragua la dictadura de Somoza en 1979. Al mismo tiempo, las fuerzas de liberación en El Salvador y Guatemala se comprometieron en la lucha contra las oligarquías locales que eran apoyadas masivamente con armamentos y ayuda financiera provenientes de los Estados Unidos. De nuevo, los cinematografistas tomaron sus cámaras para filmar las luchas de liberación, y el gobierno revolucionario de Nicaragua se propuso impulsar la actividad cinematográfica a través del uso de multimedios (incluyendo super-8 y video), aunque en condiciones de penosa escasez. Así, Centroamérica ofrecía un lugar donde las prácticas de los años sesenta podían aplicarse exitosamente. Pero en un continente donde las utopías de la década habían fracasado por completo en su intento de hacerse realidad, las prácticas cinematográficas centroamericanas parecían ir contra la corriente de la historia, lo cual hizo que sus logros y aspiraciones fueran más difíciles de consolidar.

LOS AÑOS OCHENTA

> Y si la encuentras pobre, Itaca no te ha engañado.
> Y, como sabio te habrás hecho con tanta vivida experiencia,
> entender podrás cabalmente qué es, qué significa Itaca.
>
> Cavafis[23]

> En América Latina queremos hacer películas solamente para triunfar, es decir, queremos el premio Nobel desde el comienzo, sin haber pasado por la fase del sufrimiento y del aprendizaje. (...) Pienso que el período del sufrimiento y el aprendizaje ha terminado: el ejemplo de la novela nos ayuda a saltar varias etapas. Intentemos hacer un mejor cine comercial que el que hemos hecho hasta ahora, y dos o tres películas que tengan expresión artística y que vayan a los festivales, pero

23 C. P. Cavafis, "Itaca", en *Four Greek Poets*, Harmondsworth, Penguin, 1966, p. 16.

> no podemos seguir haciendo películas que nadie ve y que tampoco ganan festivales.
>
> García Márquez[24]

Los desarrollos en los años ochenta son tal vez muy recientes para poder tener una imagen clara de ellos. Los cinematografistas todavía hablan del *nuevo* cine latinoamericano aunque el uso del término es cada vez más raro. Julianne Burton lo explica correctamente:

> En lugar de ser más cohesionado que en las pasadas tres décadas, el cine latinoamericano se ha hecho más difuso. (...) Lo que aspiró a ser un movimiento único parece, hoy más que nunca, un grupo amorfo de individuos que se apoyan mutuamente, unidos por dificultades económicas y políticas comunes[25].

Los problemas económicos son inmensos. En todas partes del mundo el cine se ha visto forzado a luchar contra otras atracciones de la industria del espectáculo, en particular con la televisión y el incontrolado mundo del satélite y el cable. Para sobrevivir, las compañías de Hollywood se han diversificado y han llegado a ser parte de las empresas multinacionales de comunicación: "La globalización informativa se ha llevado a cabo de tres maneras: las compañías de cine fueron adquiridas por enormes corporaciones diversificadas, absorbidas por sólidos y prósperos conglomerados dedicados al espectáculo, o convertidas en conglomerados a través de procesos de diversificación"[26]. La diversificación tiene la ventaja de absorber las pérdidas, un lujo que los realizadores latinoamericanos no pueden darse a menos que el Estado, en muy pocos casos, esté dispuesto a pagar los platos rotos. El cine se sostiene precariamente en un medio en el cual han disminuido las audiencias y han aumentado los atractivos de los nuevos medios electrónicos.

24 Gabriel García Márquez, entrevista con Holly Aylett en *Tales Beyond Solitude*. Estoy muy agradecido con Holly Aylett por enviarme toda la transcripción de la entrevista, que ha sido publicada parcialmente en *TLS*, 20-26, octubre de 1989, pp. 1152 y 1165.

25 Julianne Burton, *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, Austin, University of Texas Press, 1986, p. xv.

26 Tino Balio, en T. Balio (ed.), *The American Film Industry*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, p. 443.

Los cineastas trabajaron dentro de frágiles estructuras de apoyo. Hubo intentos durante la década de unificar al cine latinoamericano como un grupo de poder que pudiera ocupar su lugar *natural* en el mercado de la región, y también ingresar en los circuitos internacionales. García Márquez, como un Bolívar contemporáneo, es quien mejor ha defendido esta idea:

> Lo que pasa es que nosotros siempre tratamos de hacer películas para ganar los festivales internacionales. Pienso que deberíamos hacer cine para ganar espectadores en nuestros países. Debemos tener un mercado cinematográfico común porque cuando se produce una película en Colombia, por ejemplo, solamente para el mercado colombiano, nunca se recuperan los costos y las altas inversiones. Si se produce para toda América Latina, como continente, sólo se necesitan dos lenguajes[27].

Con este propósito se creó un comité de cineastas latinoamericanos y una fundación latinoamericana de cine. El Festival de Cine Latinoamericano se celebra anualmente en La Habana, e incluye una serie de eventos destinados a comercializar el producto cinematográfico de la región. Estos son pasos positivos, pero se necesita un largo camino para producir un impacto real sobre la región y sobre la distribución internacional del poder cultural. A finales de los ochenta García Márquez escribió una novela histórica sobre Bolívar, el gran Libertador de América Latina, y registra las últimas palabras, expresadas por el moribundo general: " 'carajos', suspiró. '¡Cómo voy a salir de este laberinto!' "[28]. La pregunta, con o sin exclamación, siguió vigente al final de la década.

El Estado, una Ariadna reacia y poco confiable, ofreció un hilo vital o una línea de vida que atravesaba el laberinto; hay ahora un gran peligro, dada la profunda crisis económica, de que la cuerda se quiebre y el Minotauro se reproduzca. El Estado, en Perú, Colombia, Venezuela, México, Argentina y Brasil, ha cortado drásticamente las ayudas en los últimos años, como lo revelan los siguientes capítulos de este libro. Los cineastas emplean la mayor parte del tiempo buscando dinero para producir sus películas: recientemente Jorge Sanjinés contaba cómo gastó más del 90% de su tiempo en esa empresa, una historia que se repite a

27 Gabriel García Márquez, entrevista con Holly Aylett, ed. cit.
28 Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989, p. 269.

través del continente[29]. Las únicas fuentes de financiación restantes provienen del cada vez más reducido capital estatal, de temerosos inversionistas privados, y de los invaluables aunque inevitablemente limitados fondos de las organizaciones europeas como el Canal 4 de Inglaterra.

A pesar de todas estas dificultades, todavía parece existir un desaforado deseo de hacer películas. Los años ochenta vieron el retorno de la democracia en muchos países de Latinoamérica. Aun Stroessner, el dictador más viejo de todos, cayó finalmente en Paraguay, y el cine ha estado en la vanguardia de la producción cultural. Los primeros años del gobierno de Alfonsín en Argentina (1983-1989) estuvieron acompañados por un buen número de películas de alta calidad que ofrecían un amplio rango de estilos y temas. Una película de este período, *La película del rey* (1985), analiza los entusiasmos, pero también las dificultades de la producción cinematográfica. Un realizador, ansioso por hacer una épica en el sur de Argentina, encuentra que sus mecenas se han retirado del proyecto y que su elenco se ha reducido: un gran grupo de bandidos indígenas es interpretado por dos o tres actores y unos caballos apáticos. La tarea del director, en estas condiciones, es vista como loca y necesaria, una lucha contra las adversidades que deben superarse. Afortunadamente, muchos están preparados para seguir en la lucha.

Estas breves observaciones han querido mostrar que existe una red de contactos formales e informales que une las prácticas cinematográficas a través y dentro de las diversidades nacionales. El orden de los capítulos está diseñado según la dirección que ha tomado esta larga y cambiante historia. Los cines de Argentina, Brasil y, en menor grado, México, fueron los pioneros del trabajo cinematográfico a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta. Cuba dio el tono para el radical cambio cultural en los años sesenta, y fue seguida por Chile y Bolivia. Perú, Colombia y Venezuela ofrecieron diferentes alternativas para los años setenta, y las luchas de liberación en Centroamérica fueron muy notorias en los años ochenta. Esperamos que el lector tenga en cuenta las referencias cruzadas que se señalan implícita o explícitamente en la historia resultante.

29 Conversaciones con el autor, Birmingham, abril de 1986.

Capítulo 4. ARGENTINA, URUGUAY, PARAGUAY: DÉCADAS RECIENTES

> El cine de Hollywood se ha vuelto cada vez más predecible, a tal punto que se tiene la impresión de haber visto lo mismo antes con un argumento distinto. Es como si ya no hubiera imágenes. Entonces, ¿cómo se puede construir un mundo con imágenes propias si todas las películas se parecen? ¿Qué se puede hacer si todas las películas tienen lugar en las calles, en las alcobas o en los carros? ¿Cómo se puede filmar, con qué óptica, con qué encuadres, con qué movimientos de cámara para contar la historia de una forma distinta, para capturar mejor el tiempo, para expresar lo que se dice y lo que no se dice? De todos estos problemas el más difícil sigue siendo: ¿Cúales son sus imágenes y cómo se logran?
>
> Fernando Solanas[1]

ARGENTINA

Incluso con la caída de Perón en 1955 y la proscripción de su partido, el peronismo continuó siendo la fuerza política más importante de Argentina. Desde 1955 hasta el regreso de Perón en 1973, todos los gobiernos llegaron a acuerdos con este partido, que aún conservaba el apoyo popular de las masas, aunque desde 1955 se habían hecho toda clase de esfuerzos para extirparlo. Luego de un período de represión militar, el mando fue traspasado en 1958 a un gobierno civil liderado por Frondizi, quien parecía encarnar todos los ideales de la democracia progresista capaces de apartar al país del exceso de populismo y militarismo. Argentina había continuado culturalmente cerrada durante la época de Perón, casi completamente aislada del desarrollo científico y artístico que estaba teniendo lugar en otras partes del mundo. Después de 1955 un gran número de personas se encontraba ansioso de renovar la cultura argentina mediante la apertura del país a Europa y Estados Unidos.

1 Fernando "Pino" Solanas, *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura*, Buenos Aires, Puntosur, 1989, p. 88.

Al mismo tiempo, los grupos de la vieja élite fueron remplazados parcialmente por una nueva generación de políticos de clase media que dieron la sensación de querer acabar con los últimos vestigios de la sociedad argentina tradicional. Sin embargo, la retórica de la modernización no se hizo realidad en un país que se encontraba estancado en lo económico, y que era volátil en lo político. Hubo un breve período de optimismo entre 1956 y 1965, cuando Buenos Aires pereció reflejar varias características que generalmente se asocian con los años sesenta: hubo un incremento del consumo, no sólo de bienes, sino en diferentes aspectos de la cultura. En este tiempo se invirtió una considerable suma de dinero en publicidad, y las visitas al psicoanalista se convirtieron en parte integral de la vida de la clase media en Buenos Aires; la gente se amontonaba para ver las películas de Ingmar Bergman y ayudó a crear el *boom* de la novela latinoamericana comprando cientos de docenas de obras. Gabriel García Márquez, más tarde premio Nobel de literatura, publicó *Cien años de soledad* por primera vez en Buenos Aires. La casa editorial esperaba una venta modesta, pero el libro vendió miles de copias en los primeros meses. Semanalmente los periódicos comenzaron a reflejar y dirigir estos nuevos gustos, y la moda, en todos sus aspectos, se volvió extremadamente importante. La nueva ola del cine argentino creció en estas condiciones. La otra cara de la moneda de este período aparentemente eufórico muestra una serie de golpes militares, la persecución de los sindicatos y del peronismo, y el plan antisubversión Contintes, desarrollado por los militares, todo esto en un trasfondo de deterioro económico.

Dos *autores*: Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala

El cine se benefició de las nuevas condiciones ofrecidas a finales de los años cincuenta. El director establecido que parecía encarnar el proceso de modernización al darle al cine argentino la reputación de cosmopolita e internacional fue Leopoldo Torre Nilsson. *La casa del ángel* (1957) fue incluida en el entonces recién establecido Festival Cinematográfico de Londres y en el Festival de Cannes, en donde recibió los mejores elogios. El crítico de la *nueva ola*, Eric Rohmer, la describió, un poco hiperbólicamente, como "la mejor película proveniente de Latinoamérica desde los comienzos del cine"[2]. Influido por Bergman, la *nueva ola*

2 Citado por Jorge Abel Martín en *Los filmes de Leopoldo Torre Nilsson*, Buenos Aires, Corregidor, 1980, p. 30.

francesa, y por sus contemporáneos británicos, Reisz y Anderson, Torre Nilsson, en colaboración con su esposa, la novelista y guionista cinematográfica Beatriz Guido, pudo explorar en este período las contradicciones y el declive de la clase alta y la aristocrática sociedad burguesa de Argentina[3]. Temas constantes fueron el choque entre los protagonistas y su medio ambiente (y las reacciones casi proustianas de los personajes ante el estímulo del mundo real, donde un gusto o aroma despierta una serie de recuerdos voluntarios o involuntarios); la relación entre la inocente adolescencia, que carece de una conciencia clara sobre el mal, y un mundo de adultos que la corrompe; la exploración de una sociedad con prejucios religiosos casi medievales y la corrupción del sistema político; la amoralidad de la infancia y una total falta de comunicación entre los personajes[4].

Al final de la década los mejores trabajos de Torre Nilsson fueron *La casa del ángel* y *La caída* (1959). Por primera vez Torre Nilsson logró trabajar independientemente como productor y director, aunque en 1957 el estudio en el que estaba contratado, Argentina Sono Films, confiaba lo suficiente en su reputación como para otorgarle gran independencia. Su tendencia era trabajar con el mismo grupo de guionistas, técnicos y su elenco favorito de actores: Elsa Daniel, Lautaro Murúa, Leonardo Favio, Graciela Borges, y el músico de vanguardia Juan Carlos Paz (quien había introducido el debate Schoenberg-postSchoenberg en Argentina).

Las preocupaciones de estas dos grandes películas ya habían sido anticipadas en su producción *Graciela* (1955), que narra la historia de una joven que llega a Buenos Aires para estudiar en la universidad y conoce en las aulas a un extraño grupo de especímenes humanos. El mundo cerrado y claustrofóbico asfixia a los personajes y deja salir sus anomalías. *Graciela* es la primera de una serie de películas que exploran la forma como los adultos corrompen la adolescencia. *La casa* tiene la estructura de la retrospección (*flashback*) desde un momento presente en el cual la protagonista Ana Castro intenta comprender cómo sus

3 Para un interesante análisis de Torre Nilsson, *véase* Alberto Ciria y Jorge M. López, "Sobre Leopoldo Torre Nilsson (1924-1976): Literatura, cine e historia". Estoy muy agradecido con el profesor Ciria por enviarme este trabajo inédito.

4 Tomás Eloy Martínez, *La obra de Ayala y Torre Nilsson*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

ideales han sido destruidos. La retrospección nos lleva a 1925, cuando Ana, de quince años, está comenzando a experimentar el despertar de su sexualidad. Su primo ha descubierto un fauno desnudo en un parque de esculturas y fuerza a Ana a besar sus labios de piedra; ella se debate entre el horror y la fascinación, abrazando instintivamente a otro primo. Torre Nilsson examina después las severas restricciones en la clase social de la joven: la monja que predica sobre el fuego del infierno, la mojigatería religiosa de su madre, el machismo de su padre, los miedos al cuerpo (Ana se baña vestida). La posición opuesta de su prima Vicenta, quien piensa que la necesidad de amor y sexo no es un pecado, es anulada por su primera experiencia sexual: una violación. La atmósfera de puritanismo y decadencia moral es insidiosa y eróticamente evocada en este retrato de un espíritu turbado.

La caída evoca sutilmente el declive de una clase a medida que Albertina, descendiente de una familia conservadora, viene a estudiar a Buenos Aires (la continuidad con *Graciela* es explícita), y alquila una habitación en una casa dominada por cuatro niños monstruosos. La falta de comunicación, el fatalismo y la falta de conformidad caracterizan la relación entre los protagonistas: los cuatro niños (rebeldes instintivos contra las convenciones éticas, morales y religiosas); Indarregui, el pretendiente de la joven, fanático de la Iglesia católica; la madre corrupta; el carácter soñador del tío Lucas, que evade la realidad. En la escena final, mientras Albertina sale en la búsqueda imposible de su tío, los cuatro niños se sientan a escuchar devotamente la grabación de su voz. El retorno de los deseos represados es reprimido por la conformidad y el fanatismo de la sociedad. Estas películas dieron reputación internacional a Torre Nilsson, pero no garantizaron su seguridad financiera. Sus proyectos en la década de los años sesenta se realizaron siempre en situaciones económicas difíciles.

Fernando Ayala también tuvo un impacto significativo en este período, particularmente con su película *El jefe* (1958). Ayala, al igual que Torre Nilsson, creció dentro de la industria (aunque sin el beneficio de tener un padre famoso), trabajando como asistente de Mugica y Tulio Demichelli. Formó su propia compañía de producción, Aries Cinematográfico, con Héctor Olivera, anticipando que el nuevo gobierno sería más generoso con los créditos cinematográficos. La compañía ha continuado exitosamente hasta hoy. Contó con la colaboración del joven escritor y crítico David Viñas (uno de los intelectuales responsables de

inyectar dinamismo social en la crítica cultural desde las páginas de revistas como *Contorno*) y basó *El jefe* en una de sus historias cortas, en la cual unos jóvenes siguen a un carismático pero corrupto líder. El líder —una clara referencia a Perón— posteriormente cae, pero un nuevo hombre está listo a tomar su lugar y puede ser igualmente hábil en embaucar a la nueva generación. Ayala continuó en la misma modalidad con su película *El candidato* (1959), que fue menos exitosa, y a ésta la siguió la espléndida, pero ignorada durante mucho tiempo, *Paula, la cautiva* (1963). Aquí, en un mundo al estilo Torre Nilsson —guiado por la decadente aristocracia argentina— los dueños de una vieja hacienda ofrecen espectáculos turísticos para los visitantes norteamericanos, que incluyen barbacoas, cabalgatas, danzas folclóricas y prostitutas en abundancia. La prostitución de los viejos valores patriarcales, ya fuera literal o metafóricamente, fue un tema recurrente de principios de los años sesenta, un reflejo de la expectativa confiada de que nuevos actores sociales estaban ocupando posiciones de poder. Sin embargo, tal optimismo no estaba basado en la seguridad financiera, y Ayala y Olivera se dieron cuenta de que sus medios de supervivencia a lo largo de la década serían las comedias sexuales, tales como la popular película *Hotel Alojamiento* (1965).

La *nueva ola*

Ayala, y en particular Torre Nilsson, le habían dado prestigio al cine argentino e inspirado a una generación más joven de cineastas, formada en los cine clubes y en las sociedades productoras de películas. El Cine Club Argentino, por ejemplo, organizó muchos programas donde cientos de cortos fueron exhibidos, y la Asociación de Cine Experimental dio entrenamiento básico y pidió apoyo al Estado[5]. Las universidades también comenzaron a abrir departamentos de cine. En 1957 el gobierno emitió una Ley de Cine que tuvo un éxito parcial: no resolvió el perenne problema de un circuito de exhibición dominado por las películas norteamericanas, pero sí ofreció, a través del entonces recién constituido Instituto Nacional Cinematográfico, INC, créditos ventajosos para la producción nacional de películas. Todas estas condiciones ayudaron a

5 Ana López, "Argentina 1955-1976, The Film Industry and the Margins", en J. King y N. Torrents (eds.), *The Garden of Forking Paths: Argentine Cinema*, Londres, BFI, 1988, p. 52.

expandir el movimiento que, en honor de sus contemporáneos franceses, recibió el nombre de *nueva ola*. Los críticos han tendido a ignorar o menospreciar este movimiento, opacado, quizá, por el peso del cine retórico o militante que se estableció en la siguiente década. Ana López ha hecho la crítica más inteligente de la *nueva ola*:

> Era un cine intelectualizado, diseñado para una pequeña élite de la audiencia de Buenos Aires, y su principal logro fue llevar a la pantalla, con la fluidez técnica del cine europeo, la visión de mundo y las experiencias individuales de la clase media de la capital argentina. (...) Los productores de la *nueva ola* describen autobiográficamente el mundo que ellos conocen: las calles de la ciudad, los problemas de angustia de la clase media, la alienación y la anonimia, la confusión sexual de los jóvenes y el aburrimiento sexual de los viejos[6].

Todo esto es cierto, pero no tiene que ser necesariamente interpretado como una condena. Este cine era elitista ya que rechazaba las estructuras populistas y el peso muerto de la forma tradicional de producir cine. El público de dicho cine siempre fue escaso, tal como lo señalaba Torre Nilsson en 1962:

> Nuestro público está dividido en dos. Hay una minoría que ha crecido mucho y realmente apoya el cine, va a las salas de proyección con frecuencia y gusta de las buenas películas. No sé si hay un número suficiente de este tipo de personas. La gente que gusta del mal cine no va con frecuencia. (...) La cantidad de gente que quiere ver una película vulgar puede ser, por poner una cifra, un millón, y la gente que quiere ver buen cine, sólo 150 mil. Esto significa que tendremos que trabajar para esas 150 mil personas, porque el otro millón no puede ser garantizado como audiencia. El problema que nuestra industria tendrá que afrontar en el futuro es continuar haciendo buenas películas, económicamente ajustadas a esta pequeña audiencia y a las ventas potenciales en el exterior[7].

Las ventas en el exterior resultaron ser una quimera, dejando un pequeño mercado doméstico que sencillamente no era lo suficientemente grande como para que los productores cubrieran los costos. Como directores artesanales, su modo de producción era a pequeña escala,

6 *Ibíd.*, p. 55.
7 Leopoldo Torre Nilsson, "How to Make a New Wave", en *Films and Filming*, noviembre de 1962, p. 20.

y en una economía capitalista dependiente el sistema dominante de amplios presupuestos, característico de las producciones de Hollywood, los hizo de lado. Sin un patrocinio adecuado estaban condenados al fracaso[8]. El cine artístico en Argentina no trabajó con un consenso cultural lo suficientemente amplio como para garantizar su supervivencia[9].

La *nueva ola* intentó incorporar temas y lenguajes modernos y ser específicamente nacional, inspirándose en escritores argentinos contemporáneos como Borges y Cortázar. Manuel Antín, por ejemplo, un escritor convertido en guionista, se concentró en el trabajo de Julio Cortázar, que se convertiría en el *auteur phare* en Argentina a finales de los años sesenta y principios de los setenta[10]. Para entender el campo intelectual en Argentina a principios de los años sesenta, una de las mejores guías es la novela *Rayuela* (1963)[11]. *Rayuela* era moderna, abiertamente experimental, descaradamente intelectual, y ofrecía una guía de las últimas tendencias intelectuales y sexuales; casi una lista de lo nuevo. La novela se mueve, como se ha movido siempre la cultura argentina, en un péndulo que oscila entre dos polos gemelos de atracción —Europa y América, París y Buenos Aires— pero sin demostrar ningún sentido de inferioridad cultural. Cortázar fue un escritor inspirado, y sus cuentos, con sus giros sorprendentes, la erupción de lo fantástico en la realidad cotidiana, atrajeron tanto a los escritores europeos como a los argentinos. El famoso *Blow Up* de Antonioni proviene del mismo libro de historias cortas que *La cifra impar* de Antín (1962). *La cifra* adapta el cuento "Cartas de mamá", que cuenta la historia de una pareja en París que recibe cartas de la madre del esposo. La madre evoca recuerdos de su hijo muerto, que había sido amante de la esposa de su otro hijo, y anuncia confiadamente que él llegará a París. Antín crea hábilmente una narrativa que oscila entre dos tiempos y dos lugares distintos (Bue-

8 Pam Cook, "The Point of Self Expression in Avant-Garde Film", en J. Caughie (ed.), *Theories of Authorship*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981, p. 272.

9 Para un análisis de la situación en la Alemania de esa época, *véase* Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History*, Londres, BFI, 1989, en particular los capítulos sobre *autores*.

10 Estoy empleando el término de Pierre Bordieu en el sentido de intelectuales que sirvieron de *guía* para ayudar a definir el campo intelectual.

11 Para un análisis de la cultura argentina de este período, *véase* J. King, *El Di Tella y la cultura argentina en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

nos Aires y París), aislando a la pareja en una tierra de nadie, donde la intrusión fantástica parece el acontecimiento más natural.

Tres veces Ana, realizada en 1961 por David Kohon, es un retrato memorable de tres aspectos de las relaciones femeninas: un *affair* de una estudiante con un hombre de negocios que la embaraza y luego la hace abortar; un muchacho que organiza una fiesta de fin de semana en una playa con droga y sexo; y un artista gráfico que tiene un trabajo mediocre y sueña con la cara de una mujer que vio momentáneamente a través de una alta ventana. Kohon captura el espíritu de los años sesenta con un lirismo muy bien logrado, y convierte las calles y cafés de Buenos Aires en importantes protagonistas. Dos actores de renombre hicieron su debut como directores. Lautaro Murúa, el favorito de Torre Nilsson, pinta un complejo retrato del proletariado de Buenos Aires en la película *Alias Gardelito*, filmada en 1960. Un frustrado cantante de tango aspira a salir de su sórdido ambiente, pero es forzado al crimen y termina convertido en un cadáver por cosas del destino. Murúa muestra el lado oscuro de la *ciudad de los sueños*, Buenos Aires, un mundo degradante, lleno de pobreza, donde sólo las actividades ilícitas ofrecen alguna oportunidad de sobrevivir. Favio desarrolló este tema de la marginalización en su *Crónica de un niño solo* (1964), que se centra en un muchacho y en el orfanato donde sufre toda clase de privaciones. Logra escapar de su prisión, roba dinero y encuentra a su madre en un tugurio, en donde permanece hasta que es recapturado. Favio elude el sentimentalismo mostrando imágenes implacables de abuso de niños y prostitución, que ofendieron a los censores de turno. Aunque hay claros ecos de *Los 400 golpes*, el mundo de Favio es más lúgubre que el de Truffaut. Favio se convertiría en uno de los directores más interesantes de Argentina en los años sesenta y principios de los setenta.

Las películas de principios de los años sesenta reflejan, por lo tanto, un nuevo cambio de tono: el desarrollo de una vanguardia artística. Sin embargo, la posterior radicalización política dejaría de lado estas metas ante la demanda de productores cinematográficos con una clara conciencia política.

Hacia un cine realista, crítico y popular: Fernando Birri

Mientras en Buenos Aires los artistas estaban experimentando con los movimientos de vanguardia, más al norte, en la ciudad de Santa Fe,

Fernando Birri comenzó una búsqueda que sería reconocida más tarde como la semilla que desarrollaría el *nuevo cine* en América Latina. ¿Qué tenía de nuevo? Birri había estudiado en el Centro Sperimentale de Italia, y había regresado a Argentina en 1956. Era optimista sobre las lecciones que había aprendido allí, a diferencia de un condiscípulo suyo, el cinéfilo Manuel Puig, quien pensaba que la escuela era opresiva y dogmática: las teorías neorrealistas eran "una serie de principios que ellos utilizaban como un mazo en contra de cualquier clase de cine que difiriera de lo expuesto por Zavattini y sus seguidores"[12]. En una época en la que, según Puig, el cine de protesta social en Italia se había vuelto tan complejo que sólo una élite podía seguirlo, Birri vislumbró una forma de utilizar los principios neorrealistas para alterar profundamente la naturaleza del cine argentino. Birri es actualmente uno de los directores más notables, accesibles y volubles de Latinoamérica, y su historia ha sido contada en varias ocasiones en revistas especializadas e historias del cine:

> Regresé de Europa con la idea de fundar una escuela cinematográfica de acuerdo con el modelo del Centro Sperimentale, donde los directores, fotógrafos, escenógrafos, técnicos de sonido y todos los demás recibirían entrenamiento. Al regresar a Santa Fe, y habiendo visto las condiciones de la ciudad y del país en ese momento, me di cuenta de que semejante escuela sería prematura. Lo que se necesitaba era una escuela que combinara las bases de producción cinematográfica con bases de sociología, historia, geografía y política. Porque lo que realmente se podía emprender y estaba a tono era una búsqueda de la identidad nacional[13].

Fernando Birri fue invitado a dictar un seminario de cuatro días en el Departamento de Sociología de la Universidad Nacional del Litoral y a enseñar a los estudiantes el arte de hacer fotodocumentales de su medio ambiente. Según Birri, este experimento exitoso llevó a la fundación de una escuela de cine y a la elaboración de su primer documental importante, *Tire dié* (1958), en el que cerca de ochenta estudiantes observaron y grabaron a los niños de un tugurio olvidado, que diariamente

12 Manuel Puig, "Cinema and the Novel", en J. King (ed.), *Modern Latin American Fiction: A Survey*, Londres, Faber and Faber, 1987.

13 Entrevista con Birri en J. Burton, *Cinema and Social Change: Conversations with Filmmakers*, Austin, University of Texas Press, 1986, p. 284.

arriesgaban sus vidas corriendo a lo largo de las líneas del ferrocarril para pedir monedas. La película se desarrolla como un diálogo con la comunidad: una primera versión fue mostrada a diferentes audiencias y la edición final incorpora varias de sus sugerencias. Fue, de muchas formas, *su* película. La cinta también fue exhibida en la zona con un rudimentario equipo móvil, un proyector montado en un viejo camión, anticipándose al cine móvil que se utilizaría en Cuba unos años más tarde. A este documental siguieron otros, entre ellos *La primera fundación de Buenos Aires* (1959), que utilizó varias caricaturas animadas de Oski, un conocido humorista, y *La pampa gringa* (1963), que trazó el desarrollo de la inmigración italiana. Birri también realizó una producción argumental, *Los inundados* (1961), una comedia negra que cuenta la interminable jornada picaresca de una familia, encabezada por el incorregible don Dolores Gaitán, en busca de nuevos vecindarios ya que el suyo fue inundado. Algunas actuaciones desiguales e imperfecciones en la edición no pueden tapar el poder de su mensaje social, que se hace claro a medida que las organizaciones burócratas de ayuda y los jefes políticos locales no ofrecen nada a las familias damnificadas. Don Dolores, el tramposo, se da cuenta de que está siendo engañado de una forma muy directa. "Todos somos argentinos —dice—, pero algunas personas nos han creído tontos"[14]. Con semejante trabajo Birri señala un nuevo camino para los futuros productores: "La idea nació cuando la cinematografía argentina se estaba desintegrando tanto cultural como industrialmente. Así, afirmó una meta y un método. La meta era el realismo. El método era enseñar con base en la teoría y en la práctica"[15].

Con la caída de Frondizi en 1962, y el consiguiente *interregnum* militar, Birri estuvo sujeto a una mayor censura y se fue a vivir a Brasil, donde permaneció hasta el golpe de 1964. Después se marchó a Italia, y regresó a Cuba a finales de los años setenta, en donde reencarna como el *papa* del *nuevo cine* latinoamericano. Tal vez sea más adecuado llamarlo precursor que papa porque las lecciones que dejó fueron importantes: el énfasis en el cine popular nacional, el intento de adoptar y transformar el neorrealismo en el contexto latinoamericano, y el esfuerzo por

14 *Véase* el análisis de Jorge Abel Martín en *Latin American Visions*, Filadelfia, The Neighborhood Film/Video Proyect of International House, 1989, p. 9.

15 Fernando Birri, " Cinema and Underdevelopment", en M. Chanan (ed.), *Twenty-five Years of the New Latin American Cinema*, Londres, BFI, 1983, p. 10.

romper con los circuitos de distribución y exhibición del cine comercial, incorporando a una nueva clase trabajadora y a las audiencias campesinas a una práctica cultural más democrática.

Resistencia a la dictadura militar: un *tercer cine*

El ejemplo de Birri pareció particularmente pertinente en Argentina como secuela del golpe militar de 1966. Los militares tenían ideas firmes sobre la manera como el país debía funcionar, pero poca experiencia en el campo cultural. Esto afectó a las universidades donde fueron cerradas muchas facultades, decomisadas revistas y clausurados los teatros por razones morales; así mismo se ordenó que en la oficina postal fueran quemados libros políticos importados como los trabajos de Marx y Engels, y varias estaciones de radionoticias y programas de televisión fueron suspendidos. Algunos artistas reaccionaron contra estas condiciones abandonando el país, pero otros se politizaron y lucharon contra el gobierno en todas las áreas de la actividad cultural. Sus análisis variaban en sofisticación, pero la opinión dominante se inclinaba por el nacionalismo, el populismo y en muchos casos el peronismo. Tal vez por primera vez en la historia argentina la clase media de los jóvenes intelectuales era predominantemente nacionalista y antiimperialista (debe recordarse que el peronismo de los años cuarenta logró poco apoyo por parte de los intelectuales). El modelo *universalista* europeo fue cuestionado por haber distorsionado el desarrollo nacional. En varios institutos de investigación en Argentina y Latinoamérica comenzaron a aparecer trabajos sobre la naturaleza de la dependencia económica y cultural; se iniciaron estudios que exploraban los lazos entre la dependencia y el subdesarrollo, y que justificaban teóricamente el rechazo de la vieja tradición de asimilar acríticamente las últimas tendencias europeas. Conceptos tales como *el pueblo*, *lo nacional* y el *tercer mundo* recibieron un nuevo valor positivo, y la palabra "extranjerizante" se convirtió en un término negativo utilizado para describir el abuso de aquellos que seguían ciegamente las ideas del exterior. Sin embargo, tal vez el aspecto postCuba más importante fue que este movimiento adoptó conscientemente la bandera latinoamericanista. La película de Solanas, *La hora de los hornos*, es el ejemplo más sofisticado de esta retórica.

Solanas, Getino y el Grupo Cine Liberación realizaron *La hora de los hornos* entre 1966 y 1968. Es un magistral trabajo de cuatro horas divi-

dido en tres partes. La primera parte, "Neocolonialismo y violencia", trata sobre la dependencia argentina, económica y culturalmente, de Europa. La segunda parte, "Un acto para la liberación", habla sobre el peronismo como una fuerza para el cambio en el gobierno, tanto cuando estuvo en el poder entre 1946 y 1955, como desde el exilio. La tercera parte, "Violencia y liberación", consta de una serie de entrevistas con militantes que discuten la mejor manera de lograr las transformaciones revolucionarias. Incluye una larga entrevista con Julio Troxler, un sobreviviente de la masacre de los militantes peronistas ejecutada por el ejército en 1956 (Troxler sería asesinado en 1974 por un escuadrón de la muerte perteneciente a las derechas, la Triple-A)[16]. Las películas exigían la actividad y la participación del espectador, convirtiéndose en actos políticos y en momentos excepcionales de comunicación. Al final de la segunda parte una voz declara: "Ahora la película se está deteniendo y depende de usted continuarla. Ahora usted tiene la base". A comienzos de la misma hay una cita de Fanon, un pasaje que resume la intención de los productores:

> El mitin político es un acto litúrgico, un momento privilegiado para que hombres y mujeres escuchen y hablen. Politizarse es abrir el espíritu, despertar el espíritu, dar nacimiento al espíritu; es, como dice Césaire, una forma de inventar almas. Si es necesario involucrar al mundo entero en la lucha para la salvación de todos, entonces no hay manos limpias, no hay espectadores ni inocentes. Todos nos ensuciamos las manos en la tierra de nuestra corrupción y en el vacío de nuestros cerebros. Todo espectador es un cobarde o un traidor[17].

La película es compleja en su forma y maniquea en lo ideológico. La naturaleza monológica de su discurso, que no admite réplicas, paradójicamente le permite al espectador concentrarse en la observación de la naturaleza de su composición formal. Robert Stam dice de esta complejidad:

> Como una celebración poética de la nación argentina, es una épica en el sentido clásico y en el sentido brechtiano, tejiendo materiales diversos —reportajes especializados, informes de testigos oculares, comerciales de televisión, fotografías— en un magnífico tapiz histórico. Un

16 Para el homenaje de Solanas a Troxler, *véase* Fernando "Pino" Solanas, *La mirada: reflexiones sobre cine y cultura*, ed. cit. pp. 50-53.

17 *Ibíd.*, p. 207.

resumen del cine, con estrategias que van desde la didáctica directa hasta la estilización operática, tomando elementos de la vanguardia, de la ficción y el documental, del *cinéma verité* y la publicidad; hereda y prolonga el trabajo de Eisenstein, Vertov, Joris Ivens, Glauber Rocha, Fernando Birri, Resnais, Buñuel y Godard[18].

La inventiva estilística es puesta al servicio del peronismo revolucionario y el populismo nacionalista. Sigue el análisis de críticos nacionalistas como J.J. Hernández Arregui, Arturo Jauretche y Jorge Abelardo Ramos en términos de sus duros contrastes: por un lado, la conciencia nacional —identidad latinoamericana definida en términos de sufrimiento y explotación—; por otro, imperialismo, la oligarquía dependiente y los sectores medios colonizados. Un importante despliegue de imágenes en la primera parte contrasta la brutalidad y pobreza de las zonas aledañas como Tucumán, con el aire superficial de Buenos Aires, lleno de luces psicodélicas, niños-flor y minifaldas. Las máscaras de la modernización son arrancadas para revelar la verdadera naturaleza de la sociedad argentina.

Después de realizar la película, Solanas y Getino teorizaron sus preocupaciones en un original y explosivo ensayo, "Hacia un tercer cine", que tuvo un impacto significativo en Latinoamérica y en el tercer mundo[19]. El ensayo cubre cuatro temas: el neocolonialismo cultural en Argentina, la naturaleza dependiente de la industria cinematográfica argentina, el *tercer cine* y el cine militante como un aspecto crucial del mismo. Se argumenta que en Argentina y en el tercer mundo en general los productores deben buscar una alternativa tanto para el primer como para el segundo cine, Hollywood y el cine de autor, que no se comprometen con la lucha popular.

> La primera alternativa a esta clase de cine [Hollywood] emerge con el llamado cine de *autor*, el cine de expresión, *nueva ola*, *cinema novo* o, más convencionalmente, el segundo cine. Esta alternativa significa ir un paso más allá, tanto como sea necesario para que el productor sea libre de expresarse en un lenguaje no convencional y lo suficientemente pro-

18 Robert Stam, "The Hour of the Furnaces and the Two Avant-Gardes", en *Millenium Film Journal*, 7-9, otoño-invierno de 1980-1981; reimpreso en C. Fusco (ed.), *Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema*, Nueva York, Hallwalls Contemporary Arts Center, 1987, p. 92.

19 Roy Armes, *Third World Film Making and the West*, Berkeley y Londres, University of California Press, 1987.

pio como para intentar una descolonización cultural. Pero semejantes intentos ya han alcanzado o están a punto de alcanzar los límites máximos que el sistema permite.

Los autores agregan:

Alternativas reales que difieran de aquellas que ofrece el sistema son sólo posibles cumpliendo una de dos condiciones: haciendo películas que el sistema no pueda asimilar y que son ajenas a sus necesidades, o haciendo películas que directa y explícitamente ataquen el sistema[20].

Éste es, pues, el cine de liberación, el *tercer cine*, una producción y una estrategia política, una mezcla retórica de tercermundismo y la *tercera posición* de Perón.

Solanas y Getino argumentaban que las esferas de distribución y de recepción también debían ser cambiadas. Su película fue prohibida por el gobierno de Onganía y sólo pudo ser mostrada a través de organizaciones clandestinas en casas privadas, en las trastiendas, en los pueblos y, en una ocasión, cuando los estudiantes de Córdoba ocuparon su universidad, la cinta fue mostrada a una audiencia de tres mil estudiantes. Se estima que de esta forma fue vista por varios miles de personas. Al ver *La hora* desde una perspectiva histórica, su fe en Perón parece completamente equivocada. Pero a pesar de esta advertencia no se puede negar el impacto radical del filme y de sus directores en la sociedad de la época.

Solanas y Getino decían que su película había ayudado a forjar un movimiento fílmico militante. En verdad, a partir de *La hora* Cine Liberación y otros grupos de izquierda produjeron más películas. Gerardo Vallejo filmó *El camino hacia la muerte del viejo Reales* en 1971, que trataba sobre la organización de los cortadores de caña de azúcar en Tucumán. Otro peronista, Jorge Cedrón, filmó *Operación masacre* (1969), basada en un libro del escritor y periodista Rodolfo Walsh que revelaba cómo un grupo de militantes peronistas había sido asesinado secretamente en 1956 por el gobierno militar del general Aramburu por estar planeando el posible regreso de Perón. Aramburu fue asesinado posteriormente

20 F. Solanas y O. Getino, "Towards a Third Cinema", en M. Chanan, *op. cit.*, p. 21. *Véase* también Solanas y Getino, *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973; O. Getino, *A diez años de "Hacia un tercer cine"*, México, 1982; O. Getino, *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Edimedios, 1984.

por las guerrillas peronistas por su papel en este crimen. Un sobreviviente de la masacre, Julio Troxler, mencionado anteriormente, se representa a sí mismo en una película que fue vista inicialmente a través de canales clandestinos, pero que posteriormente se convirtió en una cinta publicitaria para el futuro gobierno peronista. Cerca de dos millones de personas vieron la película entre 1969 y 1974.

Otro grupo de cine militante, Cine de la Base, cuyo principal director era Raymundo Gleyzer, adoptó un programa socialista revolucionario extremadamente hostil al peronismo. La cinta de Gleyzer, *México: la revolución congelada* (1970), examina cómo la Revolución Mexicana había sido traicionada por un partido revolucionario institucionalizado. La película implica claramente que, al igual que el PRI de México, el peronismo es un partido corrupto, masificado y reaccionario que también intentará sofocar el socialismo en Argentina. Su siguiente película, *Los traidores* (1973), es todavía más directa. Cuenta la historia de un líder del sindicato peronista, Roberto Barreto, el cual, corrompido por el poder, es posteriormente asesinado por los jóvenes militantes de su propio partido como un traidor a la clase[21]. Estas dos películas revelan las tensiones y divisiones existentes entre el populismo y los grupos de izquierda a lo largo de este período.

Perón, Perón

El espíritu de euforia nacionalista, populista y antiimperialista se propagó a otros sectores de la industria cinematográfica, especialmente con el regreso de Perón en 1973. Getino tomó el control del comité estatal de censura y lo liberalizó. El veterano actor y cineasta Hugo del Carril fue puesto a cargo del INC. Durante el período de 1973 a 1974 hubo un gran incremento en la produccción cinematográfica —54 películas en un año— y la audiencia creció cerca del 40%. Torre Nilsson hizo varias películas basadas en la historia de los héroes argentinos y adaptó para el cine varios textos literarios de Hernández, Arlt y Puig. Las películas más exitosas de la época fueron antiimperialistas, entre ellas *Patagonia rebelde* (1974), de Héctor Olivera, que denuncia el control británico sobre el sur de Argentina en los años veinte. *Quebracho* (1974), de Ricardo Wullicher, también trata sobre la lucha de los trabajadores contra los

21 Para un análisis de la película de Gleyzer, *véase Raymundo Gleyzer*, Cinelibros 5, Cinemateca Uruguaya, 1985.

intereses británicos en la primera mitad del siglo XX. En términos generales, la épica que más acogida tuvo entre el público fue *Juan Moreira*, dirigida por el polifacético Leonardo Favio, que retoma una vez más el tema del gaucho oprimido pero honorable que lucha por su moribunda forma de vida al final del siglo XIX. No todas las cintas adoptaron esta retórica. *La tregua*, filmada por Renán en 1973, es un recuento sentimental intimista de un *affair* entre un oficinista entrado en años y su joven colega; mereció una nominación al Óscar. La película *Raulito*, realizada por Murúa en 1974, es un recuento picaresco y jovial de una joven que se abre camino en los tugurios de Buenos Aires. Sin embargo, la libertad y el pluralismo de principios de los años setenta serían ahogados por la muerte de Perón, el fraccionamiento del peronismo, el terror creado por los escuadrones de derecha, particularmente la Triple A, y la inminente guerra civil que culminó con el golpe militar de 1976.

En la creciente violencia entre 1975 y 1976 los cineastas fueron uno de los sectores más afectados por el terror y la represión. Varios directores recibieron amenazas de muerte y posteriormente fueron forzados al exilio. Solanas, Getino y Vallejo se marcharon después de que la casa de Vallejo fue dinamitada. Lautaro Murúa fijó su residencia en España, y varios actores (Norma Aleandro, Héctor Alterio) y técnicos también se exiliaron o fueron colocados en la lista negra[22]. En mayo de 1976 Raymundo Gleyzer "desapareció". En 1977 Rodolfo Walsh también desapareció tras haber enviado una carta abierta que denunciaba la campaña genocida del régimen. Basándose en la carta de Walsh se realizó posteriormente una producción desde el exilio, *Las tres A son las tres armas*, que hace explícita la unión entre el terror y las fuerzas armadas del gobierno. Walsh afirma:

> Las tres A son hoy las tres armas de los militares, y la junta que ustedes constituyen no es el punto de equilibrio entre *violencias opuestas* ni el juez justo entre *dos clases de terrorismo*; es más bien la fuente misma del terror que ahora está fuera de control, con la muerte como su único mensaje[23].

22. Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, 2 Vol., Buenos Aires, Centro Editor, 1986.
23. La carta de Walsh aparece en *Index on Censorship*, 4, 1977.

La dictadura militar: 1976-1983

Bajo estas condiciones de terror, censura y una creciente autocensura, el cine en Argentina declinó rápidamente. La producción cayó y una dieta de comedias inofensivas y musicales se convirtió en la norma. Al final fueron los productores y distribuidores extranjeros quienes se beneficiaron de estas condiciones. La Asociación Norteamericana de Exportadores de Películas tuvo un gran incremento en sus ganancias a finales de los años setenta en Argentina. Pero nadie se benefició de la implacable censura que prohibió algunas películas extranjeras o mutiló otras, dejándolas incomprensibles. Estas condiciones provocaron una fuerte respuesta por parte de Héctor Olivera en 1980:

> Desde el punto de vista industrial, el cine argentino es próspero. Desde el punto de vista artístico es muy pobre. Pocos proyectos son aceptados y creo que la principal razón de que esto ocurra es la censura, que en Argentina ha llegado a ser la más arbitraria, reaccionaria, incoherente y castradora del mundo occidental[24].

Ocasionalmente algunas películas lograban referirse a este reinado de la censura. *La isla* (1978), de Alejandro Doria, examina la soledad de algunos personajes marginados internados en un asilo mental. La película fue un éxito ya que contenía elementos psicoanalíticos (tan fascinantes para los argentinos), pero también aludía indirectamente a las presiones a las que se veía sometida Argentina bajo la dictadura militar.

Los militares comenzaron a perder el control en 1981 y tanto los críticos cinematográficos como los productores se volvieron más activos, como puede verse en las libertades que se tomó un periódico como *Cine Boletín*, que se comenzó a publicar regularmente en mayo de 1981. Películas importantes de Adolfo Aristaraín, como *Tiempo de revancha* (1981) y *Los últimos días de la víctima* (1982), capturaron el espíritu de los nuevos tiempos adoptando el formato del *thriller* para trabajar explícitamente la violencia y la represión de la sociedad argentina. María Luisa Bemberg también hizo un notable debut con *Momentos* (1980) y *Señora de nadie* (1982), que se ocupa de las políticas sexuales. El tratamiento de Bemberg le causó problemas con los censores:

24 "Only Authorised Films are Works of Art", en *Index on Censorship*, 4, 1981, p. 27.

> Cuando quise hacer *Señora de nadie* había un régimen militar en el poder y me dijeron que era un mal ejemplo para las madres argentinas y que no podíamos poner un *maricón* en la película. El coronel dijo que prefería tener un hijo con cáncer a uno homosexual, así que no pude hacerlo. Había pensado que tanto los homosexuales como las mujeres separadas son marginados, y por eso en la película están juntos[25].

Señora de nadie fue estrenada un día antes de la invasión de las Malvinas, una aventura militar que ayudaría a acelerar la decadencia del gobierno militar. A mediados de 1982 el régimen se tambaleaba y la transición hacia un gobierno democrático estaba en camino.

Muy pocas películas fueron producidas por los argentinos en el exilio, a diferencia de la impresionante calidad y cantidad de producciones chilenas. Pero, por supuesto, las circunstancias eran distintas: para los chilenos hubo campañas de solidaridad organizadas y un público mucho más consciente de la destrucción de su país. El genocidio argentino no recibió la misma publicidad, pese a los esfuerzos de varios países que apoyaban a los refugiados. Solanas completó posteriormente el trabajo de posproducción de *Los hijos de Fierro* en Francia, y la película fue exhibida en París en 1978. El célebre poema gauchesco de José Hernández fue utilizado como marco de referencia para explorar la militancia peronista entre 1955 y 1973, y la película cosechó algunos éxitos en festivales internacionales y en París. Pero Solanas se encontró con muchos obstáculos para financiar su producción en Francia. Le tomó varios años financiar *Tangos, el exilio de Gardel*, que fue presentada en 1985. Hizo un único documental desde el exilio, llamado significativamente *La mirada de los otros*. Se sentía a sí mismo atrapado ambiguamente en la mirada de los franceses: militante de los años sesenta y setenta, pero de una clase extraña, un militante peronista. "No había nada más marginal que ser del sur, y además de eso, peronista. (...) Todo el mundo era antiperonista. Por esa razón mis años en Europa fueron años de doble exilio, como exiliado y como peronista"[26]. Nunca fue, según sus propias palabras, "un niño mimado de la crítica como Raúl Ruiz" y fue hostil a los nuevos intelectuales franceses desde *Cahiers* hasta Baudrillard. Otros directores se dispersaron a lo largo de Europa y Latinoamérica

25 "Pride and Prejudice: María Luisa Bemberg. Interview by Sheila Whitaker", en J. King y N. Torrents, *op. cit.*, p. 116.
26 F. Solanas, *La mirada*, ed. cit. p. 189.

sin acceso a financiación alguna y sin posibilidades de filmar. Jorge Cedrón se suicidó en París en 1980 en condiciones misteriosas[27]. Dentro de los exiliados *voluntarios* de Argentina en París, hubo trabajos interesantes, como el de Eduardo de Gregorio con *Sérail* (1976) y *La Mémoire courte* (1979), una meditación sobre el resurgimiento del neofascismo en Europa[28], y el de Edgardo Cozarinski con *Los aprendices de hechicero* (1977) y *La guerra de un solo hombre* (1981), un brillante examen sobre la verdad y la mentira del cine documental.

El retorno de la democracia

Durante 1983, el año de la elección de Raúl Alfonsín, del Partido Radical, se hicieron 19 películas. La más audaz de todas fue la picante comedia de Héctor Olivera sobre la militancia peronista a principios de los años setenta: *No habrá más penas ni olvido* (1983), basada en la novela de Osvaldo Soriano. La película traza el estallido de la guerra civil en un pequeño pueblo provinciano, donde tanto los personajes buenos como los malos (hay una clara burla de las películas del Oeste) mueren en una sangrienta balacera al grito de "¡Viva Perón!". Tal vez afortunadamente para Olivera los peronistas no ganaron las elecciones como lo habían predicho confiadamente, y el nuevo gobierno radical abolió la censura y colocó a dos conocidos productores a cargo del INC: Manuel Antín como presidente y Ricardo Wullicher como vicepresidente. Antín otorgó créditos a los directores jóvenes y a los ya establecidos, y su estrategia internacionalista tuvo efectos inmediatos. Durante varios años hubo un gran florecimiento de talento, un desarrollo que sólo se detuvo en 1989 debido a la crisis económica, con una inflación del 1.000% anual. La publicación especializada *Variety* comentaba el éxito de las películas argentinas en 1987:

> Las películas argentinas son ahora las consentidas en el circuito de festivales. Se las puede ver en los festivales desde Nueva Delhi hasta Montreal, desde Londres hasta San Sebastián. Las invitaciones ya no son noticia porque las películas argentinas han ganado premios en un porcentaje impresionante. (...) Nunca antes había habido tal acogida ni de manera tan palpable como desde el retorno del régimen democráti-

27 "Death of Jorge Cedrón", en *Index on Censorship*, 4, 1981, pp. 28-29.
28 Jim Hiller y Tom Milne, "Out of the Past: An Interview with Eduardo de Gregorio", en *Sight and Sound*, Vol. 49, No. 2, primavera de 1980, pp. 91-95.

co en 1983. En 1986 la Academia de Hollywood consolidó esta tendencia al otorgar el Óscar a una película argentina: *La historia oficial*[29].

En todo caso, en 1989 se produjeron muy pocas películas porque la situación económica estaba fuera de control.

La economía fue el talón de Aquiles en este proceso de renovación. Según estadísticas de 1987, el costo promedio para realizar un largometraje en Argentina era de 300 mil dólares. Aunque esto representa una mínima fracción del presupuesto de una película en Hollywood, es una suma bastante considerable teniendo en cuenta que debe ser recuperada en el mercado doméstico. Las audiencias de cine se han venido reduciendo en Argentina como en cualquier otra parte del mundo —se calcula que hubo una reducción del 50% entre 1974 y 1984[30]—. El número de salas de cine también cayó en un 50%: de 2.100 en 1967, a 1.100 en 1985. Una producción que cueste 500 mil dólares necesita atraer una audiencia de cerca de un millón de personas en el mercado doméstico, una cifra que sólo han alcanzado muy pocas películas. Las películas argentinas no reciben protección en los circuitos de exhibición ni funcionan con el sistema de cuotas (como ocurre en el caso de Brasil, Venezuela y Colombia) que garantiza un porcentaje de exhibición de películas nacionales. Las películas han estado durante mucho tiempo en manos de dos grandes compañías de exhibición: la Sociedad Anónima Cinematográfica y Coll Di Fiore y Saragusti, que controlan la mayor parte de las salas de cine en Buenos Aires. Como las principales ganancias provienen de la importación de películas norteamericanas, se ha hecho un arreglo informal según el cual el mayor número posible de películas argentinas que se pueden exhibir en las salas de Buenos Aires sume en total 30 al año (escasamente una por semana, sin contar los períodos de vacaciones). Todos estos contratiempos han convertido la producción cinematográfica en un negocio muy arriesgado. La situación ha sido bien analizada en la producción de Carlos Sorín, *La película del rey* (1985), que cuenta la historia de un joven productor que intenta desesperadamente contar la historia de Orelie Antoine de Tounens, un francés que en 1861 fundó el reino de Araucania y Patagonia. La alucinada utopía del francés se refleja en la del productor, luchando contra

29 *Variety*, 25 de marzo de 1987, p. 85.
30 Octavio Getino, *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías audiovisuales*, Mérida, Universidad de los Andes, 1987, p. 48.

la falta de dinero, un reparto mediocre y un terreno inhóspito. A pesar de haber ganado el premio a la mejor *opera prima* en el Festival de Cine de Venecia, la película no logró cubrir sus costos.

El Estado no ofrece protección para la distribución y exhibición, pero provee capital para la iniciación de proyectos. El Instituto Nacional de Cinematografía, hábilmente dirigido por el productor Manuel Antín durante el gobierno de Alfonsín, dio apoyo financiero a la mayor parte de las películas que se realizaron. Pero este dinero, que cubría entre el 30 y el 50% del costo total, era un préstamo, no un subsidio. También hay que tener en cuenta que en un país con alta inflación las demoras en los créditos con frecuencia significan que la suma recibida de hecho sea tan sólo una fracción de su valor original. Los cineastas exigen constantemente más protección estatal en una sociedad que es económica y políticamente volátil. Cada vez más, la forma más viable de realizar un proyecto es hacer arreglos de coproducción con otros países, lo que con frecuencia significa utilizar estrellas extranjeras. *Miss Mary*, de María Luisa Bemberg, fue una coproducción con New World Pictures de Estados Unidos, con Julie Christie como protagonista. *La amiga* (1989), de Jeanine Meerapfel, fue financiada con dinero alemán y el papel principal estuvo a cargo de Liv Ullmann. Las dos películas tienen una versión en español y otra en inglés. Luis Puenzo, el director de *La historia oficial*, que ganó un Óscar en 1986, terminó de filmar *Gringo viejo* con dinero de Hollywood en 1989 utilizando una galaxia de estrellas norteamericanas.

Obviamente este sistema tiene sus atractivos pero también sus desventajas. Los últimos años de la década de los años ochenta no coincidieron con la retórica proclamada en los años sesenta, según la cual el cine en Latinoamérica debía ser un *tercer cine*, un *cine imperfecto* o uno que expresara la *estética de la pobreza*, pues los productores abandonaron sus intenciones políticas con el fin de captar el mercado. Semejante estrategia revivió una vez más una serie de preguntas sin respuesta: ¿Qué es el cine latinoamericano? ¿Qué es el cine argentino? ¿Qué prácticas discursivas distinguen este tipo de cine del de Hollywood? ¿Qué lenguaje es apropiado y accesible para los productores actuales?

Los argentinos parecían responder estas preguntas con la célebre frase de Borges: el patrimonio de la cultura argentina es el universo. Las películas durante el gobierno de Alfonsín (1983-1989) fueron de una gran heterogeneidad de estilos y temas que no pueden ser plenamente

expuestos aquí. Sin embargo, hay dos denominadores comunes: el primero es que, tras muchos años de persecución, censura directa o indirecta, muertes, listas negras y exilios, los productores mostraron una gran energía e inventiva al explorar su nueva libertad —hubo un gran deseo de hacer películas—; el segundo, que la mayoría de películas realizadas se enfocaron directa o indirectamente en los traumas de la historia reciente, negada por la *versión oficial* de la dictadura militar. Las condiciones que dieron origen a un cine militante en los años sesenta (el Grupo Cine Liberación, Cine de la Base y otros) ya no existían, y tal como lo señala Silvia Hirsch:

> Las nuevas películas no llaman a las armas sino a la reflexión sobre los conflictos y problemas de la sociedad. Los nuevos directores de cine no intentan dar soluciones a los problemas sociopolíticos y económicos, sino que se interesan en presentar diversos aspectos de la sociedad y de la historia argentina que antes sufrieron una represión y que deben ser analizados para construir instituciones democráticas más sólidas y sobreponerse al trágico pasado[31].

Ciertas películas tratan directamente con los traumas recientes. La guerra de las Malvinas se convirtió en el marco de dos grandes producciones: *Los chicos de la guerra*, de Bebe Kamin (1984), "una película que no es tanto de las Malvinas como una fotografía de la generación joven, un sector de la comunidad que fue condenado sin ser culpable"[32], y la cinta de Miguel Pereira, *La deuda interna*, rebautizada *Verónico Cruz* (1987), una coproducción británico-argentina que trata de la vida de un niño campesino de los Andes que termina muriendo en las Malvinas.

Muchas películas aluden a la experiencia del exilio y el regreso, o al exilio interno sufrido durante la dictadura. En lugar de ofrecer una larga lista de títulos como ya se ha hecho en otra parte[33], me he concentrado en dos películas de Fernando Solanas que representan estas grandes tendencias: *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1988). Ambas son coproducciones franco-argentinas. Solanas, el miembro líder de Cine Liberación a finales de los años sesenta y principios de los setenta, y cuya película *La hora de los hornos* (1966-1968) definió las aspiraciones (y la

31 Silvia María Hirsh, "Argentine Cinema in the Transition to Democracy", *Third World Affairs*, 1986, p. 430.
32 Conversación con Bebe Kamin, Buenos Aires, agosto de 1984.
33 *Véase* el artículo de Nissa Torrents en J. King y N. Torrents, *op. cit.*, pp. 93-96.

brutal simplicidad) del peronismo revolucionario, recibió amenazas de muerte a mitad de los años setenta y fijó su residencia en Francia. *Tangos* es la destilación de sus experiencias durante esos años de exilio. Tiene lugar entre la comunidad argentina exiliada en París: un grupo de artistas que arma la coreografía de la *tanguedia* (un tango tragicómico). El tango se utiliza para representar muchos aspectos de la experiencia argentina; es la quintaesencia del baile y la canción popular en Argentina. Como baile, mantiene ciertos pasos y ritmos que no han cambiado desde principios de siglo, pero éstos son combinados en nuevas secuencias por los jóvenes en la película (las nuevas combinaciones musicales fueron hechas por el más famoso músico argentino de jazz y tango, Ástor Piazzolla). La cultura argentina, dice Solanas, tiene una tradición que se renueva a sí misma constantemente. Las letras del tango hablan del exilio y del retorno: un narrador, con frecuencia lejos de su tierra nativa ("Anclado en París"), canta su añoranza por la ciudad de Buenos Aires ("Volver", "Mi Buenos Aires querido"), sus bares y cafés ("Cafetín de Buenos Aires"), su sentido del lugar (el barrio), el hogar (el bulín), los amigos (la barra). El más famoso cantante de tangos, Carlos Gardel, representa la imagen y la voz del tango: es un mito en Argentina. Evoca nostalgia pero también personifica la verdadera cultura popular argentina. Solanas es consciente de evocar una tradición evolutiva en el tango, desde el lirista sardónico Discépolo, a finales de los años veinte, hasta el músico Homero Manzi. Curiosamente, ambos eran peronistas. Parece que Solanas aún articula un peronismo militante: como el tango, el peronismo se renueva constantemente a sí mismo, adaptándose a las circunstancias cambiantes, un punto que tuvo en cuenta Carlos Menem, quien comenzó a revertir las ortodoxias tradicionales tras ser elegido presidente en 1989.

La película enfoca muchos aspectos de la experiencia del exilio, las relaciones entre Europa y Latinoamérica con sus diferentes fuentes de inspiración para el artista y, en particular, para la nueva generación. Como lo afirma Solanas, "el núcleo de la historia es el exilio de una nueva generación, los chicos que eran adolescentes en el momento del golpe y fueron forzados a cortarse el cabello y vestirse de una u otra forma, o aquellos que tuvieron que marcharse y se encontraron a sí mismos atrapados entre dos culturas". Una optimista imagen final muestra a esta gente joven como el futuro de la nueva Argentina.

Lo que Solanas parece haber aprendido de la experiencia del exilio es que las películas no deben ser simplemente armas didácticas, sino también una fuente de placer que cristalice los deseos. Siempre ha atacado el cine de Hollywood (el *primer cine*, según sus términos), pero su análisis parece ahora más complejo. En lugar de simplemente acusar a Hollywood como falsa conciencia imperialista, reconoce que su cine tiene un atractivo muy especial, ya que Hollywood ha aplicado rigurosamente el principio del placer como estructura articuladora, o manipuladora de la energía psíquica y emocional[34]. Estos sueños y deseos no pueden ser combatidos mediante el pronunciamiento de discursos denunciatorios como a finales de los años sesenta, sino a través de la búsqueda de la liberación de nuevos sueños, nuevos deseos en un lenguaje que no plagie el lenguaje dominante de Hollywood, sino que busque explotar creativamente las convenciones del teatro, las artes plásticas y la literatura. *Tangos* y *Sur* contienen imágenes profundamente evocativas, un efecto logrado por el brillante Félix Monti, el fotógrafo más acoplado e innovador de Argentina.

Sur es estructuralmente radical, despliega las técnicas brechtianas pero compromete las emociones. Un hombre joven, liberado tras muchos años de prisión bajo la dictadura, regresa a casa y en su viaje recuerda todos los momentos de su vida durante el régimen militar con la guía de un narrador muerto (asesinado), que regresa a la vida mientras dura la narración. El título *Sur* tiene muchas resonancias: El sur contiene los campos de prisión de la dictadura, pero también ofrece caminos abiertos y amplios paisajes para la libertad. *Sur* es el lado sur de Buenos Aires, el hogar del compadrito, el sitio donde nació el tango (que nuevamente estructura la narrativa). Es en el Bar Sur en donde se encuentra "la mesa de los sueños", alrededor de la cual los personajes pueden organizar sus proyectos de liberación. Los cuatro viejos que se sientan en torno a la mesa de los sueños son un intelectual nacionalista, un sindicalista, un militar progresista y un cantante de tangos, que es la voz del pueblo: su diálogo y su solidaridad muestran un pasado, un presente y un futuro alternativos para Argentina. *Sur* es el sueño de una Argentina fuerte e independiente, liberada del estatus periférico implicado en la ecuación Norte/Sur. El sur es el lugar en donde los persona-

34 T. Elseasser, "Vicente Minelli" en C. Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres, BFI, 1987, p. 219.

jes, como los de Borges (hay varias referencias a Borges en esta película, una indicación de que el panteón intelectual de precursores de Solanas se ha vuelto menos excluyente), encuentran su *destino americano*, ojalá utópico, de libertad política y amor. La trayectoria de Solanas de 1968 a 1988, desde *La hora de los hornos* hasta *Sur*, muestra en un microcosmos el desarrollo del compromiso de hacer películas en Argentina.

El trabajo de Solanas implica un constante reexamen de los códigos tradicionales en su búsqueda de un lenguaje revolucionario, "la utopía de una mirada que pueda inventar un mundo"[35]. Otros directores han trabajado deliberadamente con las convenciones establecidas, como el suspenso o el melodrama familiar. *La historia oficial* (1986) no intenta cuestionar el lenguaje de la representación: el drama familiar tiene impacto a través del peso de su historia (la adopción de la hija de una prisionera desaparecida) y la construcción de sus emociones a través de los personajes centrales. Sería torpe decir (como muchos críticos lo han hecho) que merece el Óscar por explicar los traumas de la historia reciente utilizando brillantemente el lenguaje de Hollywood. Debemos prevenir el uso de la retórica de los años sesenta para condenar una realidad muy distinta en los ochenta[36]. María Luisa Bemberg también trabajó con los códigos del melodrama en *Camila* (1984), que fue un gran éxito de taquilla. Bemberg utiliza los elementos melodramáticos con gran habilidad en la historia verdadera de una joven de la aristocracia que se involucra con un sacerdote católico y es ejecutada por el dictador Rosas a mediados del siglo XIX.

En *Camila* el espectador puede percibir el contraste entre la familia patriarcal tradicional y la familia utópica establecida por los amantes, entre el poder estatal y el amor, y entre el catolicismo tradicional y el progresista. Cuando los *mazorcas* (degolladores) de Rosas imponen un régimen de terror, los paralelos entre ellos y los asesinos anónimos durante la guerra sucia, en los Ford Falcon sin placas, se vuelven inevitables. La película también debilita los estereotipos de la mujer con características y códigos de comportamiento del siglo XIX, tales como el culto americano de la *verdadera femineidad*, el modelo de piedad, pureza, docilidad y sumisión; o la idea de la *mujer caída*, un personaje muy popular en la literatura y el cine, que debe ser castigada por transgredir los cá-

35 Así termina el libro de Solanas, *La mirada*, ed. cit.
36 N. Torrents, *op. cit.*, pp. 93-96.

nones sexuales. *Camila* y *La historia oficial* le dieron al público argentino una forma de catarsis colectiva, permitiéndole experimentar en público emociones de las que había sido privado durante los años de la dictadura. Cerca de dos millones de personas lloraron con la historia de Camila O'Gorman, que al fin de cuentas era su propia historia. Durante muchos meses la película capturó más audiencia que producciones de Hollywood como *E.T.* y *Porky's*[37].

Bemberg, Puenzo y Solanas fueron los directores más notables de este período; su reputación garantizó la continuidad del trabajo, a pesar de las marcadas diferencias de estilo. La misma diversidad estilística se encuentra en las películas de Sorín, Subiela, Mórtola, Felipelli, Beceyro, Pauls, Barney Finn, Doria, Fischerman, Kamin, Polaco, Pereira, Santiso y Tosso, para citar algunos de los directores que realizaron producciones significativas en el período de 1983 a 1989. La película sobre los horrores del gobierno militar está aún por hacerse; ha predominado la tendencia a realizar filmes que aluden rápidamente al tema, antes de ocuparse de algo distinto. Tal vez se necesita más distancia para que ese momento particular pueda ser analizado con éxito. El peligro más inmediato es que este movimiento —que a pesar de sus diferencias puede ser llamado movimiento— se atomice por las condiciones económicas. Mientras se escribía este libro se anunció que Octavio Getino tomaría el control del INC durante el nuevo régimen peronista. Queda por ver si repetirá el breve éxito que tuvo durante 1973 y 1974, y qué papel tendrá el Estado en el mejoramiento y desarrollo del cine en los años noventa.

URUGUAY

Un informe presentado en 1967 señala el precario estado del cine uruguayo en esa década:

> La producción independiente alcanzó en 1964 un total de dos horas; en 1965, dos horas y media, y en 1966, una hora. (...) Los esfuerzos son siempre esporádicos y circunstanciales. (...) El equipo es escaso e incompleto. (...) La película virgen no se importa y todo se trae de con-

37 Para un análisis más completo de *Camila, véase* J. King, "Assailing the Heights of Macho Pictures: Women Film Makers in Contemporary Argentina", en J. Lowe, P. Swanson (eds.), *Essays on Hispanic Themes in Honour of Edward C. Riley*, University of Edimburg, 1989, pp. 360-382; también Alan Pauls, "El rojo, el negro, el blanco", en *Cine Libre*, 7, 1984, pp. 4-7.

> trabando desde Buenos Aires, con un costo 30 ó 40% mayor que los precios argentinos. No hay subsidios ni créditos. Los premios difícilmente valen la pena. Ni el gobierno, ni los creadores, ni los críticos, ni los cine clubes, ni los comerciantes han sentido una profunda necesidad de establecer un cine nacional[38].

La cultura cinematográfica de Uruguay es más o menos dinámica, pero se basa casi exclusivamente en películas extranjeras. Siempre orientado hacia Europa, Montevideo ha luchado largamente por mantener una independencia cultural y económica de Buenos Aires. A principios de los años cincuenta Uruguay tenía uno de los índices más altos de asistencia a cine per cápita en el mundo (de quince a veinte idas a cine al año). A finales de los años sesenta este índice había declinado a entre seis y ocho idas a cine debido a la crisis económica y al impacto de la televisión. También hubo iniciativas institucionales importantes que pretendían impulsar el cine. La Organización de Arte Sodre (que se ocupaba de todos los aspectos artísticos) era la responsable del festival bienal, importante lugar de encuentro para los argumentalistas y documentalistas del *nuevo* movimiento latinoamericano. En 1958, por ejemplo, varias películas de Latinoamérica fueron presentadas en Montevideo y hubo un intento de organizar una asociación panamericana de productores y directores. Poco se vio de ello, pero fue un precedente significativo del posterior desarrollo en los años sesenta. En ese festival John Grierson fue el invitado de honor y pudo ver películas de Brasil (*Río zona norte*, de Pereira dos Santos), Bolivia (*Vuelve Sebastiana*, de Ruiz), Perú (*El Carnaval de Kanas*, de Chambi), y Argentina (*Tire dié*, de Birri). Varios cine clubes funcionaban a lo largo del país, y el periódico cultural de izquierda, *Marcha*, también formó un cine club y un festival en los años sesenta. Por lo tanto, había oportunidades de exhibición para los productores uruguayos que comenzaron a surgir a finales de los años cincuenta, oportunidades que estaban siempre circunscritas a la falta de capital financiero para invertir en sus empresas.

A finales de los años cincuenta, Uruguay, llamado "la Suiza de Latinoamérica" gracias a su sociedad democrática estable y próspera, y a su moderno sistema económico basado en la exportación de riquezas primarias, estaba entrando en crisis debido al estancamiento de las ex-

38 Walter Achugar *et al.*, "El cine en el Uruguay", citado en *Hojas de cine*, Vol. 1, México, UNAM, 1987, p. 497.

portaciones, el bajo crecimiento económico y una rápida inflación. Estas contradicciones, que los partidos tradicionales Blanco y Colorado intentaban controlar, condujeron a la formación de una organización guerrillera urbana, el Frente de Liberación Nacional (FLN), conocido también como "Los Tupamaros", en honor de Túpac Amaru, el líder indígena andino que dirigió la rebelión indígena más importante en contra del imperio español en 1780. Entre quienes se unieron a "Los Tupamaros" había estudiantes, profesionales, empleados estatales y, sobre todo, jóvenes de la clase media. Comenzaron a hostigar al gobierno con bombas, asaltos a bancos y el secuestro de ciudadanos pudientes y residentes extranjeros. El gobierno civil, incapaz de combatir adecuadamente a "Los Tupamaros", llamó a los militares. Muchos ciudadanos inocentes fueron víctimas del despliegue militar que aplastó al movimiento guerrillero y que condujo al golpe de 1973, el comienzo de una de las dictaduras militares menos publicitadas y más severas en la historia de América Latina. El país se convirtió, según palabras del escritor uruguayo Eduardo Galeano, "en un vasto campo de tortura". En los años siguientes cerca de 300 mil personas fueron exiliadas a la fuerza. Los cineastas paticiparon en la lucha de los años sesenta y sufrieron la persecución de los años setenta.

Las escasas producciones y documentales que comenzaron a aparecer reflejaban la crisis y la radicalización de aquellos años. Los dos nombres más importantes son Ugo Ulive y Mario Handler. Su estímulo estético provino de los documentales latinoamericanos presentados durante el Festival de Sodre en 1958 y, sobre todo, del neorrealismo italiano. Mario Handler reconoce esta influencia: "En particular, la incorporación de ciertas convenciones y técnicas italianas del documental para captar aspectos íntimos de la vida cotidiana de la gente común y corriente tuvo un gran impacto en nosotros"[39]. Ugo Ulive comenzó a trabajar en teatro pero incursionó en el género documental a mediados de los años cincuenta. Realizó una película argumental de cincuenta minutos, *Un vintén p'al Judas* (1959), la historia de un fracasado cantante de tango que estafa a su amigo la noche de Navidad[40]. Este trabajo neorrealista fue el último filme de ficción producido en Uruguay en veinte años. Ulive filmó posteriormente *Como el Uruguay no hay* (1960), un ataque al estan-

39 Mario Handler, entrevista, en J. Burton, *op. cit.*, p. 16.
40 Peter Schumann, *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa, 1987, p. 286.

camiento de los dos principales partidos políticos, el Blanco y el Colorado, y en general a la crisis social y económica. Se trata de "un *collage* de ochenta minutos que combina imágenes contemporáneas y de archivo con una animación primitiva y otras técnicas no convencionales para crear la primera sátira políticamente efectiva en la historia del cine latinoamericano"[41].

Impresionado por este corto innovador, el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica (ICAIC) invitó a Ulive a trabajar en Cuba. Regresó a Uruguay en 1963 y se asoció con Mario Handler, un recién graduado de la escuela de cine que venía de estudiar en Alemania, Holanda y Checoslovaquia. El principal trabajo de Handler fue un retrato de un vagabundo del que se había hecho amigo en el área portuaria de Montevideo. Es un documental de treinta minutos titulado *Carlos: cine-retrato de un caminante* (1965), un examen de la sociedad uruguaya a través de las actividades de uno de sus miembros marginales. La filmación y edición fue hecha prácticamente con las uñas. "El trabajo fue lento y agotador, como lo fue también la edición, hecha con un proyector y un busca-imágenes manual ya que no había moviolas en Uruguay en aquel tiempo. Hice todos los cortes en el negativo original porque no tenía dinero para pagar una máquina de impresión"[42].

Ulive y Handler hicieron un documental en vísperas de las elecciones de 1966, ganadas por el partido Colorado. *Elecciones* es un examen cáustico de la forma como la maquinaria política genera votos en campañas que se preocupan más por el poder que por analizar las tensiones sociales y políticas. Fue presentado en el Festival de Marcha en 1967, pero prohibido en el Festival de Sodre del mismo año. Pese a una campaña que defendía la película, la censura no fue levantada y Ulive se marchó esta vez para Venezuela, en donde se convertiría en un personaje importante del auge del cine venezolano en los años setenta. La película recibió una buena acogida comercial gracias a la gestión de productores y exhibidores independientes como Walter Achugar, quien fue pionero en la distribución del *nuevo cine* latinoamericano en Uruguay, para estimular la producción local:

> Mi idea siempre ha sido usar la distribución como pilar de la producción. En vez de comenzar por fortalecer la producción primero, una

41 M. Handler, *op. cit.*, p. 18.
42 *Ibíd.*, p. 19.

> política lógica de distribución debe preceder a la de producción y garantizar su permanencia. Siempre he pensado que, en términos económicos, las películas deben nutrir las películas. ¿Por qué no usar las películas para hacer películas?[43]

Achugar, en estrecha colaboración con su colega argentino, el productor Edgardo Pallero, alquiló una sala de cine en Montevideo a la que llamó apropiadamente Cine Renacimiento, y en ella comenzó a programar películas cubanas, brasileñas y de otros países latinoamericanos, entre ellas *Elecciones*. Achugar animó a Handler a realizar el corto documental *Me gustan los estudiantes* (1968), que fue hecho para ser presentado en el Festival de Marcha de 1968. Handler salió a filmar la manifestación estudiantil que protestaba contra la celebración de la Conferencia de Jefes de Estado Americanos en el elegante balneario de Punta del Este en abril de 1967, una conferencia a la que asistieron dictadores como Stroessner, de Paraguay, Costa e Silva, de Brasil, y Onganía, de Argentina. Posteriormente filmó una secuencia de los jefes de Estado en Punta del Este e intercaló dos tomas distintas, la del lujo de Punta del Este y la manifestación estudiantil en Montevideo (que fue brutalmente reprimida por la policía). Agregó un fondo musical a la parte de las actividades estudiantiles, "Me gustan los estudiantes", de Violeta Parra, interpretada por Daniel Viglietti, un gran exponente de la *nueva canción*, y dejó las tomas de Punta del Este sin sonido. Handler editó esta producción de seis minutos sin equipo adecuado, pero resultó ser un gran éxito en el Festival de Marcha.

> El público estaba tan indignado con la prueba visual de la violencia oficial en su engalanado país, que se apresuró a salir del teatro e hizo una manifestación espontánea en la Plaza de la Libertad, cruzando la calle. *La Nación*, el periódico más importante de Argentina, tituló: "Película uruguaya provoca tumulto"[44].

El éxito de la película de Handler, el impacto de las películas del *nuevo cine* latinoamericano y el clima general de militancia política y cultural ayudaron a inspirar la fundación de la Cinemateca del Tercer Mundo en noviembre de 1969, que trabajó en todos los aspectos de producción, distribución y exhibición cinematográfica. En 1970 la Cinema-

43 Walter Achugar, "Using Movies to Make Movies", en J. Burton, *op. cit.*, pp. 223-224.
44 M. Handler, *op. cit.*, p. 22.

teca ayudó a Handler en la realización de dos documentales: *Liber Arce, liberarse*, una película muda que sigue el cortejo funerario del primer estudiante asesinado por la policía en 1969, y *El problema de la carne* (1969), sobre una huelga general de un grupo de trabajadores de una empresa empacadora. Otros productores involucrados con este movimiento son Mario Jacob, Marcos Benchero y Eduardo Terra.

Mientras se incrementaba la polarización política, la Cinemateca se convirtió en sitio preferido para allanamientos y requisas. En octubre de 1971 siete de sus miembros fueron apresados por corto tiempo y las copias de sus producciones decomisadas. En mayo de 1972 fueron arrestados, torturados e incomunicados dos de los directores de la Cinemateca, Eduardo Terra y Walter Achugar. El segundo fue detenido por dos meses y, después de una extensa campaña internacional a su favor, fue liberado. Terra permaneció en prisión cuatro años. Mientras caía la larga noche, la comunidad artística se fue exiliando alrededor del mundo.

Los productores exiliados, como Ulive y Handler, mantuvieron una producción constante durante los años setenta y ochenta. Dentro del país un grupo de cineastas reinició labores en la Cinemateca Uruguaya, fundada con cerca de diez mil miembros inscritos. Esta organización ha tenido un éxito extraordinario. Ha construido lugares seguros para el almacenamiento de sus cinco mil películas de todo el mundo. Diariamente hay programas en cinco teatros diferentes, tiene una biblioteca, edita un periódico y libros de cine, y apoya la producción de películas, entre las cuales se cuenta el largometraje argumental *Mataron a Venancio Flores* (1982), dirigido por Juan Carlos Rodríguez Castro, que al hacer un tratamiento descriptivo de la violencia y la sangre derramada en Uruguay en la década de 1860, se refiere claramente a la reciente historia del terror. La cinemateca ayudó a mantener viva la cultura cinematográfica durante la dictadura militar y ha continuado con este papel durante los primeros años de tentativa democracia[45]. Los desarrollos más recientes en Uruguay han sido predominantemente en video, y se han formado varias pequeñas compañías productoras que trabajan en formato de cine y video. El talento vivo y fresco demostrado en el tra-

45 *Véanse* los artículos "Cinemateca Uruguaya" y "Ese gran lío del cine", en *Hojas de cine*, ed. cit., Vol. 1, pp. 517-533.

bajo de grupos como Producciones del Tomate augura un futuro interesante.

PARAGUAY

A diferencia de sus vecinos del Río de la Plata, Paraguay no ha sido capaz hasta ahora de desarrollar una cultura cinematográfica nacional. Una élite local, aliada con el capital foráneo, dominó el país entre 1870 y 1940, controlando el lucrativo comercio extranjero. Una coalición nacionalista moderada surgió durante la guerra del Chaco, librada contra Bolivia a mediados de los años treinta, pero esos breves momentos de debate político fueron finalmente suprimidos en la sangrienta guerra de 1947, en la cual los partidos de centro e izquierda se diezmaron. Después de la guerra vino el primer éxodo masivo en Paraguay. Se estima que en 1979 casi una tercera parte de los habitantes de Paraguay vivía fuera del país, con frecuencia formando grupos y campamentos improvisados alrededor de ciudades vecinas como Buenos Aires. Como consecuencia de la guerra, el general Alfredo Stroessner fue surgiendo gradualmente como líder militar y cabeza de un partido único en el gobierno. Invitó a una masiva inversión extranjera, benefició a una pequeña y corrupta élite, permitió a Brasil hacer incursiones en el país, desató una guerra contra la población indígena nativa e implantó un sistema de desigualdad en la tenencia de tierras. En el momento en que Argentina y Uruguay disfrutaban de las prósperas condiciones de los años sesenta, Paraguay estaba controlado, y lo estaría hasta la caída del dictador en 1989, por el miedo, la tortura, la prisión y la drástica supresión de cualquier oposición al gobierno. La comunidad cultural fue hostigada y dividida: muchos vivieron la soledad del exilio o permanecieron asfixiados en el país. Algunos artistas produjeron trabajos notables en estas condiciones —los escritos de Augusto Roa Bastos son ejemplares a este respecto— pero en cine el trabajo fue escaso y aislado.

Durante los años cincuenta, que vieron surgir a Torre Nilsson y a los directores de la *nueva ola* en Argentina, algunos cineastas argentinos encontraron en Paraguay el sitio ideal para conseguir material cinematográfico a bajo costo (evitando los impuestos y las restricciones argentinas), además de exóticas locaciones. El increíble éxito del grupo pornográfico ligero de Armando Bo y su actriz favorita Isabel Sarli —conocida como la actriz más higiénica del cine ya que todo el tiempo esta-

ba quitándose la ropa para tomar un baño[46]— tomó ventaja de estas condiciones. Un movimiento de cine independiente surgió a mediados de los años sesenta, del cual fueron pioneros Carlos Saguier y Jesús Ruiz Nestosa, quienes produjeron varios cortos documentales sobre los diversos aspectos de la cultura del país. En 1969 Saguier dirigió en contra de todos los obstáculos un documental de cuarenta minutos, *El Pueblo*, que hizo que la revista limeña *Hablemos de Cine* exclamara con sorpresa: "El cine paraguayo existe"[47]. El crítico peruano Isaac León Frías investigó la complejidad técnica y la seguridad de estilo de la película, que es el seguimiento de un día en la vida de un pueblo remoto que representa a todos los paraguayos. La rutina diaria, los rituales monótonos e insistentes, el poder de la religión y la desgarradora pobreza son capturados en un retrato implacable de esta "tierra sin hombres y hombres sin tierra", según palabras de Roa Bastos.

El aparato represivo del Estado pronto prohibió esta película, y el país tuvo que vivir otros veinte años de dictadura, descritos así por Roa:

> La fragmentación de la cultura paraguaya, junto a la desigualdad de sus fuerzas de producción y el miedo paralizante que se ha convertido en una característica de lo público y lo privado, de la conciencia individual y colectiva, ha tenido un profundo efecto en las fuerzas creativas de una sociedad que, para agregar un insulto a la injuria, está situada a orillas de uno de los ríos más hermosos del mundo, un río que le dio al país el nombre mítico de *Paragua'y*, "agua plateada" o "río de coronas". La brutalidad y el terror han secado las fuentes que alimentaron aquellos trabajos de escritores y artistas que ilustraban la originalidad de un pueblo[48].

En semejantes condiciones, solamente los trabajos promovidos por Stroessner, como la épica *Cerro Cora* (1977), una condena del nacionalismo reaccionario, tenían alguna oportunidad de llegar a la audiencia. Se espera que los productores cumplan un papel imporante en el nuevo régimen post-Stroessner, produciendo trabajos "desde el centro de la

46 Rubén Bareiro-Saguier, "Paraguay", en G. Hennebelle, A. Gumucio Dagrón (eds.), *Les Cinémas de l'Amerique Latine*, ed. cit., p. 417.
47 "El cine paraguayo existe", en *Hablemos de cine*, 63, junio-marzo de 1972, p. 45.
48 Augusto Roa Bastos, "A Metaphor of Exile", en J. King (ed.), *Modern Latin American Fiction: A Survey*, ed. cit., p. 301.

energía social de la comunidad, partiendo de la esencia de su vida, la realidad, la historia y todos esos mitos sociales y nacionales que fertilizan la creatividad subjetiva de poetas, novelistas y artistas"[49].

49 *Ibíd.*, p. 301.

Capítulo 5. BRASIL: DEL *CINEMA NOVO* AL TV GLOBO

> El canibalismo se ha institucionalizado a sí mismo, inteligentemente disfrazado. Los nuevos héroes, aún en búsqueda de una conciencia colectiva, tratan de devorar a aquellos que nos devoran. Pero todavía débiles, ellos mismos son transformados en productos de los medios de comunicación y son consumidos. La izquierda, mientras es devorada por la derecha, trata de disciplinarse y purificarse tragándose a sí misma, una práctica que es simplemente la antropofagia de los débiles. (...) Mientras tanto, con voracidad, las naciones devoran a sus pueblos.
>
> Joaquim Pedro de Andrade[1]

CINEMA NOVO

Los desarrollos en el cine brasileño desde mediados de los años cincuenta deben ser vistos en el amplio contexto de la modernización cultural estimulada por las estrategias desarrollistas de los presidentes Kubitschek, Quadros y Goulart (1955 -1964). Kubitschek vino con una propuesta triunfalista, prometiendo cincuenta años de progreso en cinco, y de hecho el país vivió un importante crecimiento: entre 1956 y 1961 la producción industrial se incrementó en un 80%. Su estrategia puede ser vista, en términos de Skidmore, como un nacionalismo desarrollista:

> Tras las acciones y planteamientos del gobierno se escondía un llamado al sentido nacionalista. Era el *destino* del Brasil emprender el camino del desarrollo. La solución para el subdesarrollo brasileño, con toda su injusticia social y sus tensiones políticas, requería una rápida industrialización. El éxito de la política económica de Kubitschek fue el resultado directo de su éxito en el mantenimiento de la estabilidad política. (...) Su estrategia básica era presionar una rápida industrialización intentando convencer a cada grupo de poder de que en este proceso

1 Joaquim Pedro de Andrade, "Cannibalism and Self-cannibalism", en R. Johnson, R. Stam (eds.), *Brazilian Cinema*, Nueva Jersey y Londres, Associated University Presses, 1982, p. 83.

tenía algo que ganar o al menos nada que perder. Esto demandó un delicado trabajo de equilibrio político[2].

Un símbolo importante del entusiasmo por lo moderno fue la construcción de la ciudad capital, Brasilia, bajo la dirección del reconocido arquitecto Oscar Niemeyer y el urbanista Lucio Costa. La rápida edificación de esta enorme ciudad fue exitosa y generó el sentimiento de que los vientos del cambio estaban arrasando con los vestigios de las dictaduras tradicionales o de las prácticas populistas.

Kubitschek tuvo la precaución de obtener el favor de los intelectuales. Un importante pilar de este período fue el Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), que formuló un relevante análisis de la sociedad brasileña, condenando el subdesarrollo en todos los sectores de la colectividad, y produciendo, a la vez, una serie de trabajos e investigaciones que apoyaban el desarrollismo nacionalista[3]. La idea de que la élite intelectual debía ser la portadora del análisis y de la conciencia crítica del desarrollo de una nación fue el punto central de los primeros trabajos de los directores del *cinema novo*.

El desarrollismo, sin embargo, se fundamentó en la masiva inversión extranjera y en los préstamos a corto plazo, y rápidamente Brasil se atrasó en sus pagos. El programa de estabilización del FMI encontró una fuerte oposición a finales de la década de los años cincuenta y comenzó a crecer una izquierda populista que denunciaba que la economía estaba siendo controlada por el capital extranjero. El régimen de Kubitschek sucumbió bajo las acusaciones de malversación y corrupción, y el electorado decidió votar por un candidato independiente: Jânio Quadros. Su período sólo duró ocho meses, y fue remplazado por João Goulart, quien había sido vicepresidente de Kubitschek. Goulart solicitó el apoyo de la izquierda, y su plan económico, dirigido por Celso Furtado, se convirtió en un ambicioso intento por mantener las tasas de crecimiento, reducir el alza de los precios y emprender reformas básicas. Sin embargo, el régimen se desintegró bajo la presión de diferentes sectores y ante una creciente radicalización de la izquierda y la derecha. Los militares intervinieron finalmente el 31 de marzo de 1964. El golpe de Estado terminó con la que ha sido considerada la primera fase

2 Thomas E. Skidmore, *Politics in Brazil 1930-1964: An Experiment in Democracy*, Oxford, Oxford University Press, 1967, p. 167.

3 *Ibíd.*, p. 170.

del *cinema novo* que, en términos generales, había apoyado el proyecto de modernización de Brasil, liderado por elementos progresistas de la burguesía nacional.

El *cinema novo* también fue el producto de varios debates y movimientos dentro de la industria. Con el fracaso de Vera Cruz, experimento reseñado en el Capítulo 2 —un intento de internacionalización basado en el modelo norteamericano—, los trabajadores de la industria cinematográfica debatieron agudamente las posibilidades para desarrollar en el futuro un proceso alternativo. Revistas como *Fundamentos* cuestionaron abiertamente el despilfarro de Vera Cruz y sugirieron intentar procesos de desarrollo basados en la producción a bajo costo. En los dos congresos de cine celebrados en São Paulo y Rio de Janeiro a principios de los años cincuenta, se estuvo de acuerdo en la necesidad de construir una fuerte industria cinematográfica con el apoyo estatal, pero hubo fuertes desacuerdos en torno a los modelos que debían adoptarse[4]. El clima de debate y de crítica se desarrolló más profundamente en los cine clubes y en las cinematecas de Rio y São Paulo, así como en los importantes trabajos teóricos de Alex Viany y Paulo Emílio Salles Gomes. Desde mediados de los años cincuenta Salles Gomes llevó a cabo un importante análisis de la historia del cine brasileño, según el cual éste estaba dominado por la penetración cultural, y criticó el cosmopolitismo y los valores universales del *buen* cine como meros instrumentos de dominación colonial. Hizo énfasis en que los artistas de la *periferia* debían hacer uso creativo de su realidad en lugar de añorar los modelos metropolitanos.

El modelo que surgiría, con bajos costos de producción, filmación en exteriores y el uso de actores novatos, se apoyó en las teorías del neorrealismo italiano y la *nueva ola* francesa. Nelson Pereira dos Santos, precursor y líder del *cinema novo*, reconoció su deuda con el neorrealismo:

> La influencia del neorrealismo no fue la de una escuela o una ideología, sino, más bien, la de un sistema de producción. El neorrealismo nos enseñó, en suma, que era posible hacer películas en las calles; que no necesitábamos grandes estudios; que podíamos filmar utilizando gen-

4 Para conocer todos los análisis de estos debates, *véase* Randal Johnson, *The Film Industry in Brasil: Culture and the State*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987, pp. 64-86.

te común en lugar de actores; que la técnica podía ser imperfecta, siempre y cuando la película estuviera ligada realmente a la cultura nacional y lograra expresarla[5].

Otra fuerza dinámica del *cinema novo*, como teórico y como realizador, fue Glauber Rocha. Proclamó triunfalmente el *cine de autor*, creado por la *nueva ola* francesa, como una forma de arrancar la mano muerta del cine comercial:

> François Truffaut acertó al decir: "No hay buenas ni malas películas. Por la fuerza misma de las cosas, existen solamente autores de películas y de ideas". Si el cine comercial es tradicional, el cine de autor es revolucionario. Las políticas de un autor moderno son políticas revolucionarias[6].

Esta afirmación general es precisada a lo largo de su extenso estudio sobre el cine brasileño: la revolución, para Glauber Rocha, es la intersección del cine de autor con la conciencia social y la invención de un lenguaje para el subdesarrollo que incorpore en la ficción los rasgos estilísticos del documental. El rompimiento con el lenguaje del cine comercial abre la posibilidad de "transformar la pobreza técnica en la invención de un estilo"[7].

Glauber Rocha calificó a Nelson Pereira dos Santos como un autor ejemplar. Y fue por sus primeros documentales, como *Rio 40 grados* (1955), que lo convirtió en ejemplo para los jóvenes cinematografistas:

> Fue posible hacer películas en Brasil lejos de los Estudios de Babilonia. En ese preciso momento mucha gente joven se liberó a sí misma de su complejo de inferioridad y decidió que podía ser director de cine *con dignidad*. Descubrieron, con ese ejemplo, que podían *hacer cine* "con una cámara y una idea"[8].

Rio 40 grados se centra en los habitantes del principal barrio bajo de Rio de Janeiro. Sigue las actividades de cinco vendedores de maní en diferentes partes de la ciudad. Ellos se encuentran con un grupo de

5 Citado por Robert Stam y Randal Johnson, " 'The Cinema of Hunger': Nelson Pereira dos Santos's *Vidas secas*", en R. Johnson y R. Stam, *Brazilian Cinema*, ed. cit., p. 122.

6 Glauber Rocha, *Revisão critica do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1963, p. 122.

7 Ismail Xavier, "Critique, idéologies, manifestes", en Paulo Antonio Paranagua (ed.), *Le cinéma brésilien*, París, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 225.

8 Glauber Rocha, *op. cit.*, p. 84.

personajes que representan los diferentes sectores de la sociedad brasileña (todos caen bajo la mirada crítica de Pereira dos Santos). La película utiliza hábilmente el melodrama y el humor para narrar la lucha de los muchachos para sobrevivir.

Dos años más tarde, Pereira dos Santos produce *Rio zona norte* (1957), cuya temática es la vida y la muerte de Espirito da Luz Soares, un compositor de samba interpretado por Grande Otelo, la estrella negra de millares de *chanchadas*. Sin embargo, en lugar de permanecer en el personaje cómico, como era tradicional, Grande Otelo es visto aquí como el protagonista principal de una vibrante cultura popular explotada debido a su clase y también a su raza. En palabras de Robert Stam, "la raza es una especie de sal frotada en las heridas de una clase y al mismo tiempo es la herida misma"[9]. Así es como Espirito es excluido de las principales fuentes del poder cultural y explotado por inescrupulosos empresarios de la música. La película mantiene la fe en la cultura popular espontánea y en las posibilidades de rebelión de los sectores no privilegiados. Pereira dos Santos intentó completar una trilogía sobre Rio de Janeiro, pero la falta de fondos le impidió rodar el tercer filme.

El *cinema novo* se desarrolla a través de las diferentes prácticas de jóvenes realizadores, en su mayoría residentes en Rio, a principios de los años sesenta: Glauber Rocha, Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade. Sus primeros trabajos, a pesar de su heterogénea gama de estilos, comparten ciertos rasgos comunes. Asumieron de manera un poco idealista que eran la expresión radical de la *otredad* del cine latinoamericano frente al sistema cultural neocolonialista[10]. "El *cinema novo* no es una película sino un complejo grupo de películas que debe, en última instancia, hacer que el público tome conciencia de su propia miseria"[11], proclamaba Rocha, el teórico más

9 Robert Stam, "Blacks in Brazilian Cinema", en John Dawning (ed.), *Films and Politics in the Third World*, Nueva York, Autonomedia, 1987, p. 260. *Véase* también Robert Stam, "Slow Fade to Afro: The Black Presence in Brazilian Cinema", en *Film Quarterly*, invierno de 1983.

10 Para mirar la totalidad de este proyecto utópico, *véase* Ismail Norberto Xavier, "Allegories of Underdevelopment: From the 'Aesthetics of Garbage'", Universidad de Nueva York, tesis doctoral, 1982.

11 Glauber Rocha, "An Aesthetics of Hunger", citado por R. Johnson y R. Stam en *Brazilian Cinema*, ed. cit., p. 71.

entusiasta del proceso. Aquí se articula una de las paradojas del *cinema novo*: intenta crear un cine popular pero no para el consumo popular (hay una ambigüedad importante entre las palabras *pueblo* y *público*), un cine político fuera de los partidos políticos formales y una industria que no produce películas industriales[12]. El cine puede ser parte de un proceso de toma de conciencia que eduque al pueblo y lo saque de la alienación.

La conciencia es vista como prerrequisito esencial para la eficiente acción política y revolucionaria. En 1962 Glauber Rocha filmó *Barravento*, el primer largometraje del *cinema novo*. En él hay un mensaje muy claro: la religión le impide a la comunidad pesquera entender las condiciones reales en que viven. Firmino, un personaje que regresa de la ciudad, educa a los pescadores al margen de la mistificación religiosa. La ciudad, la burguesía y el proletariado urbano permanecen ausentes en gran medida durante estas primeras películas: el espacio privilegiado es el desolado nordeste del Brasil, la tierra abandonada, el *sertão* con sus bandidos, *cangaceiros* y sus líderes mesiánicos. Tres películas de 1963 —*Vidas secas*, de Pereira dos Santos, *Los fusiles*, de Ruy Guerra, y *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Rocha— fueron filmadas en el nordeste y exploran de distintas maneras los problemas del desarrollo desigual y la opresión de los terratenientes.

La película *Vidas secas*, de Pereira dos Santos, se basa en la novela del mismo nombre de Graciliano Ramos, gran escritor y crítico realista cuyas novelas del nordeste fueron una clara reacción contra la vanguardia modernista de la década de los años veinte. El libro describe la insultante pobreza de Fabiano, un vaquero, su esposa Sinhá Vitória, sus hijos y perros. Logra un acercamiento humanista a las inhumanas condiciones de vida de la gente que es explotada por las autoridades del pueblo. Pereira dos Santos encuentra una destacada economía de medios al recrear la novela en su película, que sigue el rastro de la familia cuando ésta es forzada a abandonar el nordeste a causa de la sequía y emigra al sur, hacia una ciudad igualmente inhóspita: "Pereira dos Santos capta imágenes tan desagradables y desoladoras como el paisaje mismo. El espectador debe pagar el precio de cierta incomodidad. La luz enceguecedora del camarógrafo Luis Carlos Barreto deja al espectador, como a

12 Cito el análisis de José Carlos Avellar en "Le cinema novo: les années soixant", en P. Paranagua, *op. cit.*, p. 93.

los protagonistas, sin respiro"[13]. El optimismo no descansa en la rebelión de la familia, resignada al hecho de ser siempre perdedora y consciente de que la violencia será ineficaz, sino más bien en la agresión a la audiencia de la clase media, que se da cuenta —en un momento en el que el debate sobre la reforma agraria se hace imperioso— de que sólo los cambios estructurales profundos podrán aliviar el dolor y la miseria de los protagonistas. El trabajo de Graciliano Ramos, como lo veremos, inspiró otras dos grandes películas: *San Bernardo* y *Memorias de la cárcel*.

Los fusiles, de Ruy Guerra, que siguió a la éxitosa disección de la clase media y alta de la sociedad urbana realizada en *Os cafajestes*, también se sitúa en el nordeste. Un destacamento de soldados es enviado a las afueras de una ciudad para proteger la bodega de un terrateniente local en un momento en el que los campesinos perecen a causa de la sequía. No hay comunicación posible entre la fatalidad pasiva de la comunidad y la psicología más *compleja* y evolucionada de los soldados[14]. En lugar de eso, el drama se enfoca en la relación entre los soldados y en el intento de un conductor de camión, un exsoldado, de mediar a favor de los campesinos, lo que conduce a su muerte violenta cuando intenta atracar el camión que lleva las provisiones fuera de la ciudad. Sin embargo, el cambio es posible. Los campesinos inicialmente rinden culto a un buey sagrado porque una figura mesiánica les ha dicho que su adoración al animal pondrá fin a la sequía. Parecen fatalmente pasivos: en una escena un hombre avanza fuera de la luz enceguecedora sosteniendo el cuerpo inerte de su hijo y lo deja en una casucha. Gaucho, el conductor del camión, es quien explota ante esta aparente pasividad e intenta una heroica y futil oposición a los soldados. La muchacha más linda se ve obligada a entregarse al soldado Mario aunque ella lo desprecia: el poder contiene su propia carga erótica. Pero al final los campesinos se comen el buey sagrado en un acto que puede ser de desesperación o el comienzo de una conciencia crítica —lo que Guerra llama "el primer estadio en el crecimiento de la conciencia colectiva, en

13 R. Stam y R. Johnson, "The Cinema of Hunger", ed. cit., p. 127. *Véase* también el extenso análisis que hace Johnson de la película en *Cinema Novo x 5*, Austin, University of Texas Press, 1984, pp. 176-183.

14 Roberto Schwarz, "Cinema and *The Guns*", en R. Johnson y R. Stam, *Brazilian Cinema*, ed. cit., pp. 128-133.

la cual la violencia individual no encuentra expresión en una realidad revolucionaria[15].

Los soldados, y en particular Mario, el protagonista, también cambian. Oprimen y desprecian a los campesinos, ostentan su superioridad tecnológica (en una penetrante imagen las armas son desarmadas y vueltas a armar delante de una audiencia que no comprende) y matan a Gaucho en medio de una orgía de violencia, tratando de suprimir sus propias dudas como miembros de una élite opresiva. Sin embargo, Mario, al final, empieza a cuestionar sus acciones, dando comienzo a un crecimiento de la conciencia que se hará explícito en *La caída* (1977), donde Mario, ya fuera del ejército, es un trabajador de la construcción que entiende la explotación económica y social de la comunidad en que vive.

Mientras las dos cintas ofrecen un análisis críticamente realista del nordeste, el trabajo de Glauber Rocha es abiertamente metafórico y teatral:

> Sólo la cultura del hambre, debilitando sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente; la manifestación cultural más noble del hambre es la violencia. El *cinema novo* muestra que el comportamiento normal del hambre es la violencia y que la violencia de los que tienen hambre no es primitiva[16].

El tono de violenta exasperación de Glauber Rocha se refleja en *Dios y el diablo en la tierra del sol*, la historia de Manuel y Rosa, una pareja de campesinos que atraviesa varias etapas de rebelión. Después de que Manuel asesina a un terrateniente, se unen al mesiánico líder religioso Sebastião, el dios negro. Cuando Rosa mata a Sebastião y Antonio das Mortes asesina a sus seguidores, la pareja es conducida al *cangaceiro* Corisco, el diablo blanco. Cuando él, a su vez, es asesinado por Antonio, un generoso cazador pero también el agente de un oscuro destino, Manuel corre a través del *sertão*, creyendo liberarse de dios y del diablo. Este simple recuento no sugiere la complejidad de la película. En un sentido literal, los dos líderes representan diferentes niveles de alienación. Sebastião está en la línea de las figuras mesiánicas, cuya manifestación más destacada fue Antonio Conselheiro, quien entre 1895 y 1897

15 Citado por R. Johnson en *Cinema Novo x 5*, ed. cit., p. 104.
16 Glauber Rocha, "An Aesthetic of Hunger", ed. cit., p. 70.

lideró un colorido grupo de seguidores andrajosos en Canudos y desafió el poder del moderno ejército brasileño. Esta historia fue recogida por el periodista Euclides da Cunha en *Os sertões* (1907) y novelada más tarde por Vargas Llosa en *La guerra del fin del mundo* (1981). La ambivalencia de ambos escritores frente a la naturaleza de estos movimientos milenaristas se refleja inicialmente en la película. Manuel es al principio hipnotizado por la fuerza de la convicción religiosa, y hay un conflicto a nivel de la representación entre Sebastião, supuestamente santo, y las acciones regresivas de sus seguidores. Rosa y Antonio das Mortes posteriormente rescatan a Manuel de su esclavitud, pero éste cae enceguecido en los brazos de Corisco, un bandido social que asesina a los pobres como una forma de eutanasia, para liberarlos del dolor. Esta violencia también carece de propósitos, y sólo cuando Manuel se libera de ambas fuerzas puede escapar. A comienzos de la película Sebastião ha profetizado que el *sertão* se convertirá en mar; en el último cuadro la cámara hace una toma del mar. No logramos saber, como indica Johnson, "si el mismo Manuel es consciente de su nuevo papel; basados en sus acciones pasadas, probablemente no. Pero poco importa; lo que es realmente importante es el *momento* de transformación, la explosión, el éxtasis de la resurrección y no necesariamente los resultados de la transformación"[17]. El espectador, en todo caso, toma conciencia de la inevitable revolución en el *sertão*.

La película rechaza la representación realista y parece basarse en la tradición oral. Es narrada por Julio, un cantante ciego, y se basa en el *cordel* (una forma literaria del nordeste). Esta forma popular es transformada al utilizar la música moderna de Villalobos, y el discurso de Julio es sólo parte de una narrativa más amplia, controlada por una voz en *off* que, a su turno, es continuamente contradicha a través de la edición. La película contiene un asombroso despliegue de técnicas y cambios de ritmo. Éstos no son meros adornos formales, sino más bien, en términos de Xavier, "los movimientos internos de la narrativa, con sus rápidos cambios y su irreverente falta de medida, afirman la discontinua pero necesaria presencia de la transformación humana y social"[18]. En éstas y en otras importantes cintas argumentales de la primera fase del *cinema*

17 R. Johnson, *Cinema Novo x 5*, ed. cit., p. 135.
18 Ismail Xavier, "*Black God, White Devil*: The Representation of History", en R. Johnson y R. Stam, *op. cit.*, p. 138.

novo (*Ganga Zumba*, realizada por Carlos Diegues en 1963, una película basada en una comunidad maronita del siglo XVII de Palmares, y *Puerto de las cajas*, realizada por Paulo Cesar Saraceni en 1962) hubo un énfasis similar en la pobreza urbana y rural, así como un optimismo político común de que el cinematografista, con una cámara en la mano y una idea de cambio social en la cabeza, podía transformar la sociedad.

El cine documental tuvo un dinamismo semejante. Una película importante, *Aruanda*, realizada entre 1959 y 1960 por Linduarte Noronha en Paraiba, un estado pobre del nordeste, muestra las miserables condiciones de vida de una comunidad descendiente de esclavos. Debido a la escasez de recursos de que dispuso el cinematografista, la película fue reconocida por Glauber Rocha, entre otros, como una importante precursora de la *estética de la pobreza*. Otra película representativa del período, *Artículo 141* (José Eduardo M. de Olivera, 1964), presenta imágenes de los tugurios, mientras una voz en *off* lee el artículo 141 de la Constitución Nacional, que consagra que todos los ciudadanos tienen iguales derechos de alimentación, educación y adecuadas condiciones de vida[19]. Un grupo de documentalistas también comenzó a trabajar en São Paulo. El trabajo más interesante sobre esta región, que apareció un año después del golpe, fue *Viramundo*, de Geraldo Sarno, un análisis de los trabajadores que migraron del nordeste hacia São Paulo. Por primera vez un documental de los años sesenta se concentraba en la clase trabajadora, un sector que había sido ignorado en los comienzos del *cinema novo* como parte de un acuerdo tácito entre los cinematografistas para evitar criticar abiertamente los proyectos de desarrollo de la burguesía nacional, básicos para la modernización brasileña. De hecho, algunos cinematografistas recibieron fondos de empresas nacionales como el Banco de Minas Gerais. Sin embargo, las esperanzas en el potencial revolucionario de este sector fueron destruidas por el golpe de 1964.

LA DICTADURA Y EL PAPEL DEL ESTADO EN EL CINE

El golpe implantó un régimen militar que buscaba ponerle fin a la política populista de izquierda. Los militares notaron que Goulart había tratado de poner hombres nuevos en el poder: grupos radicales, líderes

19 Jean Claude Bernadet, "Le documentaire", en P. Paranagua, *op. cit.*, p. 169.

sindicales, estudiantes activistas y políticos de izquierda como Leonel Brizola. Intervinieron para salvar a la vieja guardia y proteger el capital y el continente del socialismo. Aunque el nuevo presidente, el general Castello Branco, medió entre dos vertientes militares distintas, los de *línea dura* y los *constitucionalistas*, las medidas represivas que se introdujeron fueron muy severas: los militares intervinieron los sindicatos, aterrorizaron a las organizaciones rurales, hubo una caída en el nivel de salarios, llevaron a cabo una purga entre los elementos liberales de las fuerzas armadas, atacaron el movimiento estudiantil, establecieron la censura y otras restricciones. Sin embargo, para sorpresa de todos, la cultura de izquierda no fue eliminada por estas medidas; en cambio, continuó creciendo hasta que tuvo lugar otro golpe de Estado, a finales de 1968[20]. Las librerías estaban llenas de libros marxistas —ocasionalmente confiscados por la policía—, las obras de teatro eran emocionantes y festivas, el movimiento estudiantil se mantuvo y un sector radical de la Iglesia hizo importantes pronunciamientos. El *cinema novo* también continuó floreciendo. Después del golpe los intelectuales pudieron hacer alguna propaganda efectiva en contra de la tortura, el imperialismo norteamericano y la estupidez de los censores. Hubo un desarrollo tardío de los resultados de veinte años de democracia previa. También hubo una radicalización de la izquierda (aumentó el número de estrategias guerrilleras) y de la derecha, que puso a los intelectuales en una posición ambigua. Uno de los temas de numerosos libros y películas del período fue la vacilante conversión de los intelectuales a la lucha revolucionaria, acompañada de un análisis del fracaso de la izquierda.

El período de 1964 a 1968 también fue testigo del crecimiento del apoyo del Estado a la cultura. En 1961 el Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine) fue fundado para examinar la naturaleza de la industria cinematográfica brasileña. Geicine intentó aumentar la exhibición de películas brasileñas. También trató de interesar a los distribuidores extranjeros en la realización de coproducciones y en proporcionar una pequeña ayuda financiera. Sin embargo, sus medidas no tuvieron mucho tiempo para surtir efecto, pero marcaron el comienzo de una inversión estatal que aumentaría considerablemente después del golpe. El Instituto Nacional do Cinema fue fundado en 1966. Su

20 Roberto Schwartz, "Remarques sur la culture et la politique au Brésil: 1964-1969", en *Les Temps Modernes*, 288, 1970.

trabajo, según el análisis de Randal Johnson, se dividió en cuatro categorías principales: "1. Financiación de equipos importados de filmación; 2. estímulos financieros y subsidios; 3. financiación de producciones y 4. exhibición obligatoria de películas nacionales"[21]. También otorgó premios anuales a la mejor película y al mejor director. Los subsidios a la producción se basaban en una porción de los ingresos por taquillas, pero también hubo un subsidio adicional para las películas *de calidad*. La actitud de los cinematografistas en cuanto a aceptar los favores de ese "ogro filantrópico", según la memorable frase de Octavio Paz, fue variada: Nelson Pereira dos Santos y Glauber Rocha fueron inicialmente muy críticos con respecto a lo que consideraban la naturaleza fascista de la intervención estatal.

Tal pureza fue difícil de mantener ante la urgente necesidad de obtener financiación para la filmación y la exhibición de películas. Como parte de un cuestionamiento general, los directores se dieron cuenta de que su noción un poco abstracta de *lo popular* —la cinematografía puesta al servicio del pueblo— debía confrontarse con la cruda situación de su posición en el mercado. No había razón para hacer películas que nadie veía. Un intento por capturar audiencias fue el establecimiento de una cooperativa distribuidora, Difilme, que trabajó como un grupo de presión en el mercado, pero los cinematografistas también percibieron que el Estado ofrecía importantes garantías. Los directores del *cinema novo* recibieron casi todo el dinero reservado para las películas *de calidad*. También se beneficiaron de las cuotas de pantalla para las películas brasileñas.

La posible alianza con el Estado, la función de la clase media intelectual y la necesidad de definir y alcanzar un público fueron los problemas trabajados en el período de 1964-1968. Una vez más, Glauber Rocha ofreció un agudo y complejo análisis, con su película *Terra em transe* (1967).

> [La película] explora las contradicciones de un artista socialmente comprometido que, malinterpretándose a sí mismo como un agente decisivo en la lucha por el poder en la sociedad, es obligado a confrontar sus propias ilusiones con respecto a la *vida cortesana* en un medio subdesarrollado y a descubrir su condición periférica en el pequeño

21 Randal Johnson, *The Film Industry in Brazil*, ed. cit., p. 113.

círculo de los poderosos. Derrotado, el artista se somete a la agonía ilusoria de su estatus, la muerte de su visión anacrónica[22].

En una delirante alegoría del golpe, las personajes representan las diferentes fuerzas sociales en juego en Brasil desde comienzos hasta mediados de los años sesenta. Están presentes las contradicciones del intelectual que se desgarra entre la atracción y el rechazo hacia el poder de la corte (como parte de un imaginario alegórico, la cabeza del Estado es un rey con todas las prebendas del poder absoluto), atraído por una acción militante ineficaz. Mientras agoniza, Paulo analiza su papel político y los acontecimientos que condujeron al golpe. La izquierda cometió un error al respaldar a Viera, un oligarca liberal, creyendo en el poder y la lealtad de la burguesía nacional sin analizar suficientemente las prácticas oportunistas del dictador Díaz. Como en la novela de Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, el personaje de Paulo es visto desde adentro (sus propios deseos) y desde afuera (una crítica de esos mismos deseos). Sin embargo, dicho análisis alegórico sólo puede venir más adelante, ya que la película asalta al espectador con una tierra en trance, un estado delirante y agitado donde las palabras y sonidos bombardean las imágenes, donde las imágenes barrocas señalan la continuidad de la violencia colonial entre el pasado y el presente. Otras películas que se ocupan de la ambigua naturaleza del compromiso de los intelectuales son: *El desafío* (1967), de Paulo Saraceni, y *El bravo guerrero* (1968), de Gustavo Dahl.

El golpe dentro del golpe en diciembre de 1968 radicalizó aún más la situación, dando lugar a lo que los críticos llaman la tercera fase del *cinema novo*, la fase *caníbal y tropicalista*. Ambos términos, canibalismo y tropicalismo, se refieren a estrategias de resistencia. El tropicalismo explora el choque entre el tradicional y anacrónico modo de vida brasileño y los discursos ultramodernos de los años sesenta: el desarrollo desigual es explorado para hallar sus posibilidades cómicas, visto a través del lente de esos sofisticados artistas que mostraban y expresaban la pobreza y la estupidez del país[23]. El canibalismo se refiere de nuevo al movimiento modernista de la cultura de los años veinte cuando, como ya lo hemos visto, Osvald de Andrade pronunció la provocadora frase "Tupí or not Tupí, that is the question", como parte del manifiesto an-

22 Ismail Xavier, "Allegories of Underdevelopment", ed. cit., p. 116.
23 Roberto Schwarz, "Remarques", ed. cit., pp. 37-73.

tropófago. El canibalismo es una forma maliciosa de nacionalismo cultural, que sugiere que los productos del primer mundo pueden ser digeridos y reciclados por los colonizados como una manera de contrarrestar el imperialismo económico, social y cultural.

La adaptación que hizo Joaquim Pedro de Andrade del clásico de los años veinte, *Macunaíma*, pone al canibalismo como centro de todas las relaciones[24], revelando tanto la voraz explotación capitalista como las heridas que se autoinfligió la izquierda. *Macunaíma* fue un gran éxito de taquilla, una vindicación de los intentos realizados por el *cinema novo* para atraer una mayor audiencia mediante la adaptación de obras literarias. Otra importante película *caníbal* fue *¡Cómo era de sabroso mi explorador francés!* (1971), de Pereira dos Santos. Un explorador francés es arrojado por las olas a las costas de Brasil, se incorpora a la comunidad tupinambá y se le permite vivir en ella ocho meses, antes de ser asesinado y comido en un festín caníbal: su amante de ese tiempo aparece al final devorando golosamente los huesos de su nuca. La película es hablada casi toda en un lenguaje que se aproxima al tupí, con subtítulos en portugués: una espléndida inversión del cine comercial normal donde los lenguajes metropolitanos dominantes son subtitulados para el consumo del tercer mundo.

A pesar de que los directores del *cinema novo* mantuvieron su dominio en la industria (no obstante el exilio y la severa censura), su hegemonía sería cuestionada y ridiculizada por un vigoroso movimiento de cine subterráneo de los últimos años de los sesenta: Udigrudi (la supuesta pronunciación portuguesa de *underground*). Ismail Xavier denomina las preocupaciones de este movimiento, "estética de la basura":

> El *hambre* de los realizadores cinematográficos del *cinema novo* se relaciona con un impulso activo, con una fuente de rebelión dialéctica en la cual la periferia se convierte en el centro de un proceso histórico. La metáfora de la basura, para los realizadores independientes posteriores al *cinema novo*, se relaciona con un sentido de lo periférico desesperado y sin salida, sin la esperanza de una utopía salvadora[25].

24 Sobre la metáfora del canibalismo, *véase* Randal Johnson, "Tupy or not Tupy: Cannibalism and Nationalism in Contemporary Brazilian Literature and Culture", en J. King (ed.), *Modern Latin American Fiction: A Survey*, Londres, Faber and Faber, 1987, pp. 41-59.

25 Ismael Xavier, "Allegories of Underdevelopment", ed. cit., p. 31.

En esta visión, la periferia no ofrece nostalgia por un centro; tampoco la ecléctica, fuerza liberadora de la distancia. La periferia es un basurero donde se reciclan las influencias a través de la *parodia*, una forma muy urbana y lumpen del canibalismo. La película *El bandido de la luz roja* (1968), de Rogelio Sganzerla, define muy bien este movimiento. A partir del interés tropicalista por el *bricolage*, el *kitsch* y la manipulación de la industria de la cultura, la película traza la trayectoria de un héroe picaresco, el rey de Boco do Lixo (boca de basura), a través del bajo mundo de la prostitución, las drogas, la violencia y la explotación. No hay nada redentor en sus acciones; es un marginal y un fracasado. El proceso de filmación, la *pantalla sucia* y el reciclaje de diferentes estilos y discursos también son un intento deliberado de agredir al espectador. Según Sganzerla, la película es "una cinta resumen, un *western*, un documental musical, una historia policiaca, una comedia de *chanchada* y hasta ciencia ficción"[26]. Manifestó sus intenciones de hacer

> un cine execrable, libre, paleolítico, atonal y panfletario. Es el cine que Brasil se merece hoy en día. (...) *El bandido de la luz roja* es una figura política en la medida en que es una patética máscara, un rebelde impotente, un hombre infeliz e inhibido que no puede tratar de canalizar su energía vital[27].

Interpretada como un ataque al *cinema novo* y dando lugar a feroces debates, la película también llevó la *estética de la pobreza* a sus conclusiones lógicas a finales de los años sesenta, remplazando el optimismo redentor por el sarcasmo cáustico.

Durante un breve período Sganzerla fundó una compañía productora con Julio Bresanne, antes de que ambos fueran forzados al exilio en Inglaterra a comienzos de los años setenta. *Asesinó a la familia y se fue al cine* (1969), de Bresanne, sugiere con su título un asalto parricida al cine dominante. Las muertes horribles, mostradas con frialdad, ocurren en los primeros cinco minutos y el protagonista se dirige posteriormente a mirar una película pornográfica que llega a confundirse con la principal. Es una propuesta terriblemente chocante, o una falta de propuesta, que presenta una serie de escenas trilladas, horribles y eróticas; una

26 Citado por João Luiz Vieira y Robert Stam en "Parody and Marginality: The Case of Brazilian Cinema", en *Framework*, 28, 1985, p. 41.

27 Citado por Paul Willemen en "Chronicle of Brazilian Cinema", ed. cit., p. 28. Ambas traducciones son tomadas de *Arte em Revista*, 1, 1979, p. 19.

mezcla de Carmen Miranda con el sórdido mundo urbano, lánguidos y eróticos asesinatos matizados con trilladas canciones pop[28].

Bangue, bangue (1971), de Andrea Tonacci, lleva el metacine a los extremos. La película no tiene argumento aunque parece utilizar algunas convenciones de las historias detectivescas, un género que demanda una cuidadosa planeación del relato. Al final de la película, uno de los personajes, un travesti glotón, cuenta con la boca llena de comida el posible *argumento*: "Había una vez tres bandidos malos. Uno de ellos decía ser la madre de los otros, pero ninguno estaba seguro. Robaban de todo, mataban a todo el mundo, enloquecían a todo el mundo. Pero nadie está seguro de eso tampoco"[29]. Al mejor estilo tradicional de Umberto Eco en su libro *Obra abierta*, el espectador debe ser un codirector que se da cuenta de que el pastel arrojado al director de la película también estaba dirigido al público. Los pasteles arrojados por estas películas se deshacen en torrentes de vómito; la animalidad se revela en una *sobredosis* dramática. El período de sus exitosos escándalos fue entre 1968 y 1972. Muchos regresaron del exilio en 1973, pero sus trabajos permanecieron aislados y nunca recobraron la desagradable ferocidad demostrada a finales de los años sesenta.

El *cine basura*, como estrategia de dispersión, provocó el disgusto de todo el mundo y, a medida que los directores del *cinema novo* confrontaban los problemas de la censura y la necesidad de definir y alcanzar una audiencia *popular*, el Estado continuaba incrementando la definición de los parámetros del futuro desarrollo. Cuando directores como Rocha y Ruy Guerra regresaron del exilio a principios de los años setenta, el *cinema novo* había desaparecido hacía mucho tiempo como movimiento integrado para el cambio social. Sin embargo, fueron los directores del *cinema novo* quienes dominaron la producción cinematográfica durante las dos décadas siguientes bajo el amparo estatal. Embrafilme, la empresa cinematográfica del Estado, fue inicialmente instaurada como una agencia internacional de distribución de películas brasileñas. Sus actividades se fueron extendiendo gradualmente, y comenzó a tra-

28 Robert Stam, "On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema", en R. Johnson y R. Stam, *Brazilian Cinema*, ed. cit., p. 321.

29 Jairo Ferreira, "Andrea Tonacci", *Framework*, 28, pp. 115-116. Este fragmento es tomado de la entusiasta y solidaria descripción que hace Ferreira del cine brasileño en *Cinema de invenção*, São Paulo, Max Limonad/Embrafilme, 1986.

bajar extensamente en la producción, exhibición y distribución del cine brasileño, tras la reorganización hecha en 1975. Después de un tiempo, Embrafilme tuvo un control virtualmente monopólico del cine de todo el país. Las cuotas de pantalla para películas brasileñas se incrementaron dramáticamente de 42 días, en 1959, a 140 días en 1981. Bajo la dirección de Roberto Farias (1974-1979) el presupuesto de Embrafilme aumentó de 600 mil a 8 millones de dólares. Embrafilme distribuyó cerca del 30% de las películas brasileñas en los años setenta y fue la responsable de una producción cinematográfica anual que se calcula entre el 25 y el 50% total. La fracción del mercado ocupada por el cine brasileño se incrementó del 15%, en 1974, a más del 30% en 1980. El número de espectadores de cine brasileño se duplicó[30].

Estas cifras se convirtieron en la prueba irrefutable del benéfico papel del Estado. Aun así, los productores de películas continuaban frente al dilema de que la entidad estatal recibía el apoyo de un gobierno extremadamente represivo. El peor período de la dictadura militar tuvo lugar entre 1968 y 1972, cuando se aumentó la censura y se tomaron brutales medidas en contra de los grupos guerrilleros y los sindicatos. Durante un tiempo pareció que el milagro económico brasileño funcionaba, con altas tasas de crecimiento. En el sesquicentenario de la independencia, en 1972, por lo menos la élite tenía algo que celebrar. Sin embargo, la crisis petrolera de 1973 afectó severamente la balanza de pagos de Brasil, y se hizo evidente que el costo social del milagro económico era excesivamente alto. En las elecciones de 1974 (para los pocos puestos en el senado y cámara de diputados que estaban abiertos a elecciones), los partidos civilistas lograron significativas conquistas. Un comprometido candidato a la presidencia, Ernesto Geisel, se hizo partidario y supervisor de una *descompresión gradual* (término utilizado por el régimen) de la represión política. Pero el regreso a la democracia era apenas una posibilidad remota. En este clima, los críticos de Embrafilme comenzaron a considerarla uno de los intentos del Estado por ejercer hegemonía sobre la élite cultural a través de organizaciones como el Departamento Nacional de Teatro, el Instituto Nacional de Música y Funarte (Fundación Nacional de Arte). Jean Claude Bernadet afirmó

30 Para una discusión completa sobre Embrafilme, *véase* R. Johnson, *The Film Industry in Brazil*, ed. cit., pp. 137-170.

categóricamente en 1979 que la estrategia de Geisel era obtener la adhesión de los intelectuales para acallar la oposición:

> Sin asumir completamente la producción, pero usando un complejo sistema de medidas e incentivos legales, el Estado adquirió un poderoso control sobre la evolución de la producción, no sólo industrial y comercialmente, sino también ideológicamente. Es razonable pensar que hoy el cine provee al Estado un área privilegiada para experimentar con la elaboración de mecanismos de control social en el ámbito cultural[31].

Así, la unidad nacional podía reconstruirse a nivel de la superestructura. Los realizadores estuvieron en desacuerdo. Carlos Diegues, quien se convirtió en el subdirector de Embrafilme durante el período de Farias, argüía que existía una diferencia entre el Estado y la política de turno: "Yo defiendo a Embrafilme como una empresa fundamental en este momento del desarrollo económico del cine brasileño. Es la única empresa que tiene el suficiente poder político y económico como para afrontar la devastadora voracidad de las empresas multinacionales en Brasil"[32]. Otros directores hicieron eco a este análisis: "Mientras Embrafilme luche por la expansión del mercado brasileño y logre exportar, pienso que está bien. No tiene por qué ocuparse de los aspectos ideológicos" (Glauber Rocha, 1976).

> El único crédito que permanece asequible [a los productores] es Embrafilme, una isla controlada por el Estado en un océano infestado por los tiburones de las multinacionales. Aunque comparte los defectos de una sociedad de economía mixta, tales como la lentitud administrativa, Embrafilme no muestra por el momento ninguna tendencia hacia la imposición de controles rígidos o hacia la coacción[33].

Queda claro que si bien el cuerpo estatal no era coactivo, sí ayudó a definir los parámetros de los espacios abiertos a los productores de películas: un cine subterráneo institucional, por ejemplo, hubiera sido una contradicción en los términos. Por lo tanto, se trataba de que quien de-

31 Jean Claude Bernadet, "A New Actor: The State", en *Framework*, 28, p. 19. Este artículo es tomado de Bernadet, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

32 Carlos Diegues, "A Democratic Cinema", en R. Johnson y R. Stam, *Brazilian Cinema*, ed. cit., p. 100.

33 Arnoldo Jabor, citado por Bernadet en "A New Actor", ed. cit., p. 7.

seara trabajar creativamente lo hiciera dentro de las condiciones impuestas, sin hacer demasiadas concesiones y evitando caer en la trampa de convertir el *cinema novo* en un *cinema novo-rico*[34]. Ambas censuras, tanto la autocensura como la impuesta directamente por el Estado, eran una realidad diaria —las escenas eran recortadas, prohibida la distribución, los libretos censurados—. En ocasiones, un brazo del Estado censuraba lo que el otro había financiado. Éste fue el caso de *Adelante Brasil* (1982), dirigida por Roberto Farias, que pese a hacer un blando análisis de la represión estatal fue prohibida durante varios meses. La demostración más visible de la persecución a los intelectuales y que provocó una multitudinaria manifestación pública fue la muerte del periodista y productor de documentales Vladimir Herzog, asesinado por los militares en 1975, y cuyo crimen fue disfrazado como suicidio.

El interés del Estado puede ser visto en su respaldo a las películas basadas en obras literarias de autores fallecidos: un premio anual fue instaurado en 1982 para estos trabajos. Es obvio que se trataba de una estrategia que pretendía legitimar el cine brasileño y al mismo tiempo neutralizar los debates ideológicos: el presente sólo podía ser tratado en términos alegóricos. Dicha estrategia dio a los productores una amplia libertad y se ajustó al interés, tan en boga en los años sesenta, de adaptar para el cine las obras modernistas de los años veinte y las novelas del nordeste, en particular las de Graciliano Ramos. El trabajo de Jorge Amado también ofreció excelentes oportunidades para las comedias sexuales. *Doña Flor y sus dos maridos* (1976), filmada por Bruno Barreto, se convirtió en la película más exitosa de la historia del cine brasileño, con una audiencia que sobrepasó los diez millones, y la rapidez con que se agotó la boletería en taquilla sólo fue superada por *Tiburón*. Uno de los autores que no fue llevado con éxito a la pantalla grande fue el extraordinario Guimarães Rosa, a pesar de que es posible encontrar algunas huellas de su experimentalismo en algunos trabajos de la década de los años sesenta.

La película *São Bernardo* (1973), de Leo Hirszman, muestra cómo una adaptación literaria no necesita hacer concesiones a ningún discurso estatal homogéneo. Basada en la novela de Graciliano Ramos, cuenta la historia de un hombre cínico que se las arregla para apropiarse de la

34 La frase es de David Neves, "Cinema-novo rico, Cinema novo-rico", en *Hojas de cine*, ed. cit., Vol. 1, pp. 199-202.

hacienda de São Bernardo, pero cuyo triunfo se ve empañado por su propia incapacidad para entender a su sensible esposa Magdalena. La lucha por el reconocimiento y la legitimación requiere algunos puntos de apoyo: una casa y una esposa que le dé un heredero (los paralelos con la magistral novela sureña de Faulkner, *Absalom, Absalom*, son evidentes). Magdalena rehúsa convertirse en una mercancía: lee, utiliza el lenguaje en una forma tan compleja que su esposo no la comprende, apoya opiniones políticas de izquierda y posteriormente se libera de su marido a través del suicidio. El protagonista, Paulo Honório, no es un personaje unidimensional, y el espectador sigue su desintegración económica y personal con una mezcla de simpatía y disgusto. El lento transcurso de la película y la primacía de tomas largas y secuencias solitarias dan tiempo al espectador para realizar un debate crítico. Hirszman dice de su trabajo:

> La novela de Graciliano Ramos es tan rica que sobrepasa las limitaciones temporales y llega hasta nuestros días con su descubrimiento del proceso de un hombre que se encamina hacia la consolidación capitalista. (...) La misma audiencia toma conciencia de un proceso general y social por cuya fuerza el personaje no toma conciencia de sí mismo, razón por la cual sufre su tragedia. Ésta es una situación que podría tener lugar en 1927 o en 1977[35].

Los militares se dieron clara cuenta de las implicaciones contemporáneas del trabajo —la brutalidad puesta al servicio de la acumulación capitalista— y prohibieron la película durante varios meses. Otras exitosas adaptaciones literarias de los años setenta fueron las películas *Lección de amor* (1975), de Eduardo Escorel, y *La tienda de los milagros* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, versión cinematográfica que supera la redundante novela de Jorge Amado.

El Estado también estaba interesado en recuperar la historia a través de las películas, especialmente para el sesquicentenario de la independencia de Brasil. Desde 1975 el Estado comenzó a preparar un crédito masivo para el desarrollo de temas históricos, pero la propuesta tuvo poca acogida[36]. Las películas históricas más interesantes de la dé-

35 Citado por Robert Stam y Randal Johnson en "*São Bernardo*: Property and the Personality", en R. Johnson y R. Stam, *Brazilian Cinema*, ed. cit., p. 207.

36 Jean Claude Bernadet, "¿Quál é a historia?", en *Piranha no mar de rosas*, São Paulo, Nobel, 1982, pp. 57-68.

cada, *Los conspiradores* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade y *Xica da Silva* (1977), de Carlos Diegues, representaban la historia de una manera opuesta a los deseos triunfalistas y nacionalistas del gobierno. *Los conspiradores* se inspira en una conspiración organizada por un grupo de intelectuales liderado por Tiradentes en contra de Portugal durante el siglo XVIII. El cumpleaños de Tiradentes es hoy una fecha de celebración nacional, pero la película subvierte constantemente la visión mítica de la historia, reforzada sucesivamente por los regímenes dictatoriales. En esta versión los conspiradores hablan eternamente sobre la revolución. Las escenas son casi siempre interiores, espacios teatrales en donde los conspiradores actúan su drama, incapaces de pasar de la palabra al acto; ensayan esquemas que fracasarán porque carecen del apoyo popular. La utilización alegórica de esta historia se hace explícita al final de la película, cuando se incluye un desfile militar en blanco y negro. Los intelectuales representados en este análisis fracasan reiteradamente en su intento de actuar con efectividad en la esfera política, debido a su incapacidad de unir el deseo y la realidad.

Xica da Silva presenta una visión más optimista y exuberante de la historia colonial: los esclavos, por un breve momento, derrocan las jerarquías tradicionales. Es una subversión bajtiniana y carnavalesca, la regla es el desorden, el poder de Eros. *Xica* está basada en un incidente ocurrido en Minas Gerais a finales del siglo XVIII. Un poderoso comerciante portugués, João Fernandes de Olivera, hace una fortuna con diamantes y toma a una esclava negra por amante, elevándola a una alta posición social. En la versión de Diegues, la forma de ascenso es a través de una inteligente manipulación del poder del sexo. En memorables escenas que recuerdan la novela del cubano Alejo Carpentier sobre la revolución de los esclavos en Haití, *El reino de este mundo*, Diegues contrasta la decadente cultura europea con la popular americana, llena de vibrante dinamismo. Xica se apropia de un elegante esplendor, es la reina del sol con la cara blanqueada. Sin embargo, detrás de los ornamentos y apariencias yace un vibrante dinamismo animal. Aunque en muchas ocasiones la película repite los estereotipos sexuales y raciales que pretende satirizar, es vívidamente irreverente y fue todo un éxito de taquilla (la vieron cerca de ocho millones de personas en los primeros meses de proyección). Ayudó a avivar el amargo debate sobre la naturaleza del cine *popular*.

Hemos visto que el primer *cinema novo* articuló un análisis sobre la cultura popular y especialmente sobre la religión como falsa conciencia que puede ser superada gracias a la modernización de la sociedad, la cual debe ser alcanzada a través de una revolución burguesa progresiva. En consecuencia, los intelectuales, unidos a la burguesía, podrían convertirse en educadores. La dictadura militar truncó estas ilusiones y provocó un profundo cuestionamiento sobre el rol de los intelectuales respecto al *pueblo* y al *público*. Los movimientos de la clase trabajadora y las movilizaciones campesinas no fueron registradas a principios de los años sesenta, pero durante los años setenta y principios de los ochenta se convirtieron en un asunto que tenía que ver directamente con el cine: surgieron nuevas definiciones de lo popular y la lucha de la clase trabajadora apareció tanto en los documentales de ficción como en las películas argumentales.

Un importante examen, un tanto idealista, de *o povo* (el pueblo) puede encontrarse en dos películas de Pereira dos Santos: *El amuleto de Ogum* (1974) y *El camino de la vida* (1980), y en el documental de Geraldo Sarn, *Iaô* (1975)[37]. *Iaô* se detiene en una ceremonia *candomblé* celebrada en Bahía y sigue los principios de purificación de un grupo de iniciados religiosos. El productor mismo sigue los ritos de purificación al bañarse en las aguas de la religión popular. Como la gente cree en estas ceremonias, son vistas como progresistas e importantes. Glauber Rocha ya había sugerido en *Antonio das Mortes* (1969) que la revolución podía encontrarse en una combinación extática de la religión mesiánica y el bandolerismo social. El pueblo no es una masa alienada, es depositario de una sabiduría que los intelectuales deben extraer. *El amuleto de Ogum* ofrece un punto de vista positivo de *umbanda* (un culto religioso afrobrasileño). Pereira dos Santos expresó la evolución de su pensamiento en su "Manifiesto de un cine popular", en el que hablaba de la necesidad de afirmar los principios de la cultura popular, hasta ahora ignorada u oculta[38]. Por lo tanto, hablar de *umbanda* era concentrarse en la religión de los oprimidos, que había sido perseguida por la coloniza-

37 El siguiente análisis se basa en el trabajo de Jean Claude Bernadet, "Consideraçoes sobre a imagen do povo no cinema brasileiro nos anos 60 e 70", leído en la Conferencia de Americanistas celebrada en Manchester en abril de 1982.

38 Nelson Pereira dos Santos, "Manifesto por um cinema popular", Rio de Janeiro, Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro, Cineclube Macunaima, Cineclube Glauber Rocha, 1975.

ción occidental y aniquilada en aras de los valores universales. El protagonista, Gabriel, es protegido por el amuleto de Ogum, la divinidad guerrera que lo defiende de las balas y que inclusive le permite resucitar al final de la película. Estas propuestas fueron posteriormente radicalizadas en *El camino de la vida*, en lo que Bernadet llama una "puesta en escena franciscana", donde los valores analizados son aquellos de la música popular del nordeste. Dos cantantes populares, Milionário y José Rico (uno de los más importantes dúos de Brasil, con ventas de un millón de discos al año), viajan por las carreteras de Brasil, alrededor de São Paulo, hasta que gradualmente alcanzan un éxito regional. Sus picarescas aventuras, su buen humor y sus valores son presentados de una forma transparente: no hay intento de juicio intelectual ni de ironía. Esta *transparencia* convirtió a la película en un éxito de taquilla.

El trabajo de Pereira dos Santos durante este período es importante por su humildad y su afecto hacia el pueblo. Los intelectuales, desde luego, también leían a Gramsci y Marx; Gramsci, en particular, combate cualquier análisis esencialista de lo popular: tal discurso es profundamente contradictorio al contener, como lo hace, elementos del discurso hegemónico dominante. Para otros productores, por lo tanto, el trabajo de Pereira dos Santos era en última instancia idealista. Propusieron lecturas diferentes de la lucha popular a partir del análisis de la lucha de clases.

La caída (1977), dirigida por Ruy Guerra y Nelson Xavier (protagonista de esta película al igual que de *Los fusiles*), es ejemplar en su análisis del proletariado urbano. Toma a los soldados de *Los fusiles* y los sitúa quince años después de que han prestado el servicio militar. La película utiliza magistralmente fragmentos del trabajo previo, contrastando el blanco y negro del nordeste con el color y la vitalidad de los años setenta. Mario y Zé trabajan ahora en la construcción del metro de Rio. Zé fallece al caer de una plataforma de construcción y Mario, al intentar obtener alguna compensación para la familia de su amigo, cae en la red de prevaricato y fraude de la compañía. Los dueños de la compañía son vistos en escenas congeladas: no son personajes individuales, sino parte de un cuerpo impersonal que ejerce el poder, obligando a la fuerza de trabajo a la obediencia. Por el contrario, el mundo social de los trabajadores es vívidamente real; la cámara sostenida manualmente los acompaña en su suciedad, en el peligro de su trabajo y explora la intimidad de sus relaciones personales. El antagonismo no es maniqueo

—la clase trabajadora protagonista no es idealizada, pero el crecimiento de su conciencia política está claramente señalado—. En las brutales condiciones de dependencia capitalista, con sus viviendas miserables a punto de derrumbarse, Mario lucha por construir una casa propia, producto del trabajo comunal y solidario.

Dos importantes películas exploran la relación entre el artista y la clase trabajadora. La primera es *El hombre que se convirtió en jugo* (1980), de João Batista de Andrade, la historia de un poeta que abandona el nordeste para ir a São Paulo. Allí lo confunden con un hombre que asesinó a su jefe, hecho que lo obliga a esconderse, buscando trabajos anónimos. Decide encontrar a su doble y contarle su historia, y de esta manera descubre el otro lado de la explotación capitalista. En la ciudad rechaza la actitud despectiva y explotadora que se tiene para con los inmigrantes del norte, y en una secuencia de ensoñación, vestido como un marginado *cangaceiro*, acecha las calles de São Paulo y amenaza a la gente que pasa. Por consiguiente, permanece fiel a sus orígenes culturales pero también busca adaptarse al nuevo ambiente urbano uniendo fragmentos de la historia de su doble. Como un productor de documentales reúne información, entrevista colegas para intentar capturar la esquiva realidad en el arte. El resquicio permanece: no puede entrevistar al hombre ni entregarle su investigación titulada *El hombre que se convirtió en jugo*. El artista sólo puede salvar el resquicio entre él mismo y su audiencia, si permanece fiel a sus fuentes de inspiración[39].

La obra magistral de Pereira dos Santos, *Memorias de la cárcel* (1984), basada en la experiencia carcelaria de Graciliano Ramos durante la dictadura de Vargas entre 1936 y 1937, cuenta la historia de un escritor y su relación con gente de diferentes clases y estilos en la isla penal de Ilha Grande (en donde muchos prisioneros de la dictadura fueron recluidos en 1964). A medida que escribe sus memorias, los presos colaboran en la empresa, robando papel, cuadernos y lápices para él. Lo enriquecen con sus historias y defienden el trabajo de la censura y la destrucción. Cuando las autoridades de la prisión entran por la fuerza en el edificio de la cárcel para encontrar los escritos de Graciliano, no logran encontrar nada porque cada prisionero ha escondido una hoja de papel debajo de la cama o dentro de la ropa. De hecho, los papeles originales per-

39 Para un interesante análisis de la película, *véase* Jean Claude Bernadet, "Méandres de l'identité", en P. Paranagua, *op. cit.*, p. 232.

manecieron en la cárcel, y el escritor redactó sus memorias veinte años más tarde con los fragmentos rotos del recuerdo. De la misma manera:

> La producción cinematográfica fue filmada de memoria, concentrada en usar la prisión como una metáfora de la sociedad brasileña, "la prisión en el más amplio sentido de la palabra, una prisión de relaciones políticas y sociales que mantiene cautivo al pueblo de Brasil". Una ficción, sí, con cierto tono de documental porque (en el libro como en la película) la expresión depende más del contacto directo con el entorno social y político en el que el artista vive, que de la gran concentración en los medios de expresión elegidos. Un cierto tono de documental, es cierto, pero utilizado para generar ficción[40].

El documental florece a finales de los años setenta recogiendo los eventos de la apertura, y en algunos casos ofreciendo un papel a los intelectuales como apoyo de los militantes de la clase trabajadora (*¡Greve!*, de João Batista de Andrade, filmada en 1979), especialmente en las huelgas y movilizaciones masivas de los trabajadores de la industria metalúrgica a finales de la década. El documental de reconstrucción más importante del período, *Hombre marcado para morir* (1984), guarda muchas similitudes con *Memorias*, especialmente en la técnica de unir las historias de los protagonistas. El director, Eduardo Coutinho, intentó reproducir las circunstancias que rodearon el crimen de un líder de las ligas campesinas, asesinado en 1962. Coutinho comenzó su trabajo en 1964, utilizando campesinos locales y a la viuda del líder, Elizabeth Teixeira. La filmación fue interrumpida por el golpe, aunque algo de la película se salvó por encontrarse en pleno proceso de laboratorio. Elizabeth Teixeira se mantuvo oculta con su familia. Casi veinte años después, Coutinho se dedicó a buscar a la familia y a la comunidad. Afortunadamente, la mujer había sobrevivido y retomado su verdadera identidad. Tanto el productor como Elizabeth son ejemplo de una continuidad en la lucha que los sucesos posteriores a 1964 no pudieron erradicar. En palabras de Schwarz, "el cine comprometido y la lucha popular emergen juntos"[41]. La película recupera el pasado, el intento de los estudiantes por enrolarse en el movimiento campesino, la dignidad

40 José Carlos Avellar, "Conversación indisciplinada", en *Hojas de cine*, ed. cit., Vol. 1, pp. 216-217.

41 Roberto Schwarz, "O fio da meada", en *¿Que horas são?*, São Paulo, Companheras Letras, 1987, pp. 71-78.

de los grupos de campesinos, la desnudez de la lucha de clases, pero no sugiere ninguna *época de oro* previa a 1964. Los protagonistas, al observar sus propias imágenes veinte años antes, critican sus acciones aunque al final se declaran satisfechos con el sentido, el propósito y el compromiso que observan en la pantalla. Si el cinematografista y Elizabeth ofrecen una visión optimista, los hijos de Elizabeth, dispersos a lo largo del país, dibujan un cuadro diferente. Sólo uno, que es médico en Cuba, tiene un trabajo verdaderamente seguro; los otros son víctimas del ilusorio *milagro* económico.

HACIA LA DEMOCRACIA Y HACIA LA CRISIS

Es difícil hablar del cine brasileño en la década de los años ochenta: hubo muchos estilos de producción y muchos productores que experimentaron gradualmente con las libertades políticas, pero que habían perdido la inversión estatal en la cultura, tan característica de los años setenta. El cine atravesaba una crisis. La economía brasileña, abatida por dos crisis petroleras y cargada con una deuda externa enorme y con el incremento de las tasas de interés en todo el mundo, sufrió una recesión severa. A finales de 1983, por ejemplo, el nivel de salarios había caído cerca del 15% con respecto a 1980, y había una alta tasa de desempleo: unos cuatro millones de desempleados y ocho millones de subempleados (cerca de un tercio de la población económicamente activa). Sólo un cuarto de los trabajadores alcanzó el salario mínimo. Una movilización popular masiva en protesta contra estas condiciones condujo posteriormente a un régimen elegido civilmente, pero los economistas tuvieron poco éxito al enfrentarse al desafío de solucionar el problema de la deuda, herencia de los años de la dictadura. En estas condiciones, la audiencia del cine declinó dramáticamente. Randal Johnson nos da algunas cifras dicientes:

> El número de teatros de 35 mm declinó de 3.276, en 1975, a 1.533 en 1984. (...) La frecuencia de asistencia al cine per cápita bajó de 2.6 veces al año, en 1975, a 0.8 en 1983. El número de espectadores cayó de 50'688.000 en 1980 a 30'637.544 en 1984[42].

La televisión, en particular el conglomerado TV Globo, había sido por largo tiempo un rival, más que un patrocinador de los productores

42 R. Johnson, *The Film Industry in Brazil*, ed. cit., pp. 171-172.

de películas, pero hay evidencia de que la situación está cambiando poco a poco[43]. Los costos de producción crecieron considerablemente.

En el umbral de los años noventa, el cine en general carece del dinamismo y experimentalismo de los años sesenta, y de la interesante naturaleza contradictoria de la expansión guiada por el Estado de los años setenta y principios de los ochenta. Paranagua lo describe así:

> El cine brasileño ya no es una gran familia, sino un *affair* de familia (literal y figurativamente hablando). Además de las polémicas vanidosas causadas por una relativa falta de medios de producción en relación con el gran número de cineastas que consideran como un derecho pedir a las autoridades la posibilidad de continuar con su trabajo, el asunto de la hegemonía del *cinema novo* suscita un problema más delicado. Incluso después de su irrupción en escena en los años sesenta, los protagonistas del *cinema novo* continuaron emprendiendo con frecuencia los proyectos más ambiciosos, críticos y renovadores. No hay un grupo subsecuente, una corriente o movimiento con tanto talento y éxito que se pueda comparar con el verdadero renacimiento del cine brasileño[44].

La muerte de Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade y Leon Hirszman privó al cine de algunos de sus principales talentos, pero otros miembros del proyecto inicial del *cinema novo* como Pereira dos Santos y Ruy Guerra continúan experimentando con diferentes formas. Este último retomó en dos ocasiones el proyecto (que obsesiona cada vez más a los cineastas latinoamericanos por razones tanto estéticas como comerciales) de filmar a García Márquez: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1982), una coproducción franco-germana-mexicana, y *Fábula de la bella palomera* (1988), realizada como parte de la serie cinematográfica de García Márquez creada por la televisión española. Las coproducciones son, desde luego, una forma de solucionar la escasez de recursos del cine nacional, y la *Eréndira* de Guerra hace un buen uso de las estrellas del reparto (Irene Papas, Claudia Ohana, Michel Lonsdale, Ernesto Gómez Cruz) para contar la fábula de una abuela explotadora que condena a su nieta a la prostitución

43 O. Getino, *Cine latinoamericano: economías y nuevas teconologías audiovisuales*, Mérida, Universidad de los Andes, 1987, p. 48.
44 P. Paranagua, *op. cit.*, p. 130.

eterna para pagarle una deuda. García Márquez quedó satisfecho con el resultado[45].

Ruy Guerra escogió una locación desierta en el polvoriento México rural para representar una América Latina imaginaria y creó un lenguaje apropiado para desafiar, como en la obra de García Márquez, la forma en que la realidad está construida y controlada. En su más reciente película, *Fábula*, adopta un tono de realismo lírico apropiado para una adaptación de *El amor en los tiempos del cólera*, la novela de García Márquez. El filme trata sobre un aristócrata producto del anonimato de fin del siglo que seduce a una chica del pueblo, "la bella y hermosa palomera", y accidentalmente causa su muerte. Entre estas dos películas dirigió *Opera do malandro* (1984), de estilo musical, siguiendo las aventuras del *malandro* —un vividor y un mujeriego— Max Overseas, quien intenta explorar los rincones del mundo nocturno de la segunda guerra mundial en Brasil, un campo de batalla entre los simpatizantes de los nazis y los de los aliados. Guerra combina el género musical con un dinamismo aterrador usando la letra y la música de uno de los músicos más famosos de Brasil, Chico Buarque. Se las arregló para presentar un análisis político claro en una gama de estilos diferentes. El proyecto más reciente de Guerra, *Quarup* (1989), es una épica multimillonaria basada en la brutal pero magnífica novela de Antonio Callado, que inspira nueva vida y vigor dentro del eterno debate latinoamericano sobre la civilización y la barbarie. Las recientes medidas de austeridad hacen poco probable que semejante nivel de gastos pueda ser alcanzado por otras producciones brasileñas en el futuro.

Entre los más recientes directores sobresalen tres mujeres: Ana Carolina, Tizuka Yamasaki y Suzana Amaral. Ana Carolina describe sus dos primeras películas argumentales como comedias dramáticas. En *Mar de rosas* (1977) una mujer degüella a su esposo y escapa con su hija, constantemente perseguida por una presencia masculina amenazadora que cambia continuamente de identidad. Como en una historia de Borges, todos los personajes son facetas de uno solo: todas las mujeres son una sola mujer, todos los hombres son un solo hombre. La institución del matrimonio es vista bajo una mirada microscópica y cruel:

45 *Véase* el guión del documental de Holly Aylett sobre García Márquez, *Tales Beyond Solitude*, South Bank Show, 1989.

> Es ahí, en la vida cotidiana de cada uno de nosotros, donde se halla la realidad del país, pues la represión, el poder y el escape, elementos en los que se basa *Mar de rosas*, son como líneas paralelas a lo largo de las cuales mi generación se desliza en los aspectos más básicos de la vida cotidiana[46].

Al final, la hija parece triunfar al hacer una "V" de la victoria frente a la cámara, antes de arrojar a su madre y a su padre sustituto fuera de un tren, fuera de su mundo. Tal vez esta descripción sea un poco patética: la película no puede clasificarse en la categoría de "películas sobre la clase media", como Jean Claude Bernadet nos advierte. Para él, las películas más interesantes son aquellas en las que el director no controla totalmente su material: "*Mar de rosas* no es una película sobre la clase media, no nos dice si la clase media es esto o aquello; es más bien una película que propone una forma agresiva y disfrutable de enfrentar un momento histórico"[47]. Su segunda producción, *De tripas corazón* (1982), explora la mirada masculina y la reacción femenina en la historia de un inspector estatal que es llamado a cerrar un internado de niñas ricas. Mientras espera una entrevista en el colegio, comienza a dormitar y sueña con todas las mujeres del colegio. Cinco minutos más tarde se despierta. La película tiene la libertad del sueño, explora la rebeldía sin causa de las adolescentes, la incompetencia y frustración de sus profesoras, los lascivos aseadores, los corrompidos sacerdotes, en un remolino de imágenes surrealistas. En el momento en que el sueño se convierte en una pesadilla imposible, el inspector logra despertarse, firma el papel para cerrar el colegio y termina la película. Sin embargo, el espectador no tiene tan claro el final y se ve forzado a decidir entre una identificación con el soñador y sus obsesiones masculinas o con la naturaleza liberadora y subversiva del sueño mismo[48].

Su más reciente película, *Sueño de vals* (1987), contiene un intento similar de liberar el deseo femenino, a medida que la protagonista queda atrapada en un laberinto de signos masculinos: padres, hermanos, amantes. Su propio viaje es literalmente un viacrucis, una exploración del potencial liberador del misticismo, un área teorizada por feministas francesas modernas como Luce Irigaray. Aquí la comunión mística es

46 Ana Carolina citada en "*Mar de rosas*: Critical dossier", en *Framework*, 28, p. 73.
47 Jean Claude Bernadet, "¿Qual é a historia?", ed. cit., p. 134.
48 João Carlos Rodrigues, "Das tripas coração", en *Framework* 28, p. 81.

vista como espacio alternativo para el fortalecimiento femenino fuera de las estructuras masculinas de poder en la Iglesia: el sermón y el confesionario. Es también una condición que permite escapar a la racionalidad especulativa del patriarcado a través de la visión extática del místico. La protagonista cae, siguiendo la lógica del misticismo, en un abismo profundo. Aquí ella sigue rodeada por la mirada masculina, y para escapar de ese poder golpea con un crucifijo, en una profunda escena final, un espejo que podría representar la *especulación* masculina, un tema que refleja su propio ser y que fuerza a la mujer fuera de la representación. A través de la ruptura con este poder, la mujer puede abrir un espacio en donde puede articular su propio placer.

Tizuka Yamasaki trabajó en los años setenta como asistente de producción de Nelson Pereira dos Santos y Glauber Rocha. Su primer largometraje fue *Gaijin, caminos de libertad* (1980), que explora su propio origen como hija de inmigrantes japoneses. *Gaijin* hace referencia a la inmigración japonesa después de la guerra ruso-japonesa y a la experiencia de un grupo de inmigrantes en una plantación de café de São Paulo. Los sueños frustrados de enriquecerse en América y regresar a casa tienen lugar en la pequeña comunidad que se debe adaptar, ambiguamente, al nuevo entorno. Sus últimas películas, argumentales y documentales, *Parahyba, la mujer macho* (1983) y *Patriamada* (1985), se centran en las protagonistas femeninas, periodistas independientes que intentan abrir un espacio para la liberación sexual y política de la mujer. *Parahyba*, por ejemplo, recupera la historia de Anayde Beiriz, una poetisa y periodista quien fuera la amante ferviente de João Dantas, un abogado asesinado por sus oponentes políticos en el estado de Parahyba en los años treinta. Tal vez la mejor secuencia de la película es el duelo de canciones entre Anayde y un cantante ciego, representativo de la cultura oral del nordeste del Brasil. Su batalla de ingenio penetra y ridiculiza las vacías y sonoras frases de la mayor parte de las discusiones políticas en la película, y el cantante, asombrado ante la lucidez de las réplicas de Anayde, predice que algún día "las mujeres tendrán un nombre y serán iguales a los hombres, y el demonio correrá a esconderse".

La realidad de la mayoría de las mujeres en Brasil —atrapadas y desarticuladas dentro de las actuales estructuras sociales— es explorada por Suzana Amaral en *La hora de la estrella* (1985), una adaptación de la famosa novela de Clarice Lispector. Macabéa, la protagonista femenina, es víctima de la vida. Emigrante del nordeste, tiene un trabajo sin

perspectivas como mecanógrafa en una oficina de São Paulo. No puede escribir, es ingenua, sin forma y sin un lenguaje para formular sus deseos más bien difusos. Su compañero constante y mentor intelectual es un radio-reloj que la bombardea con hechos sobre la maravillosa naturaleza del planeta. Su propia realidad es más limitada, aunque anhela comunicarse con su novio errante, Olímpico, que a su vez está atrapado en un incoherente papel de macho. Al final, una clarividente le promete a Macabéa una mejor vida. Abandona la casa de la clarividente imaginándose a sí misma en Hollywood e imaginando a un hombre guapo en un Mercedes que llega hasta donde ella se encuentra para declararle su amor. En la realidad, el hombre del Mercedes la atropella dejándola postrada, pero aún soñando, junto al andén.

> Cuando cae al piso, Macabéa ve a tiempo, antes de que el carro desaparezca a toda velocidad, que las profecías de Madame Carlota han comenzado a convertirse en realidad. El Mercedes amarillo era realmente lujoso. (...) Su cabeza se ha golpeado contra el pavimento y ella permanece ahí tirada; sus ojos se vuelven hacia el arroyo de la calle. El hilo de sangre que sale de su herida es sorprendentemente rojo y espeso. Lo que yo quería decir era que, pese a todo, ella pertenece a una raza de duendes resistente y terca que un día reivindicará el derecho a la protesta[49].

Cuando Suzana Amaral recibió el primer premio por la película en el Festival de La Habana, en 1986, declaró que todas las Macabéas y todos los Olímpicos de Latinoamérica reivindicarían un día el derecho de protestar. Su sutil e insinuante película ayuda en este proceso.

En los últimos años el retroceso del Estado y el incremento de la privatización en la economía brasileña han provocado una situación nueva y ambigua. Embrafilme ya no comanda el despilfarro estatal y el sector privado aún debe ser convencido de que el cine es una buena inversión. En 1988, por ejemplo, después de haber mantenido un promedio anual de 60 películas por año, la industria produjo sólo 10. Al iniciarse el régimen del presidente Collor, Embrafilme estaba en bancarrota y el capital internacional no había atrapado el señuelo de compartir las deudas para hacer cine. El capital local sigue vacilante. Muchas de las compañías de producción de Rio y São Paulo —que con frecuen-

49 Clarice Lispector, *The Hour of the Star*, Londres, Grafton, 1987, p. 79.

cia son una oficina con un teléfono, como Héctor Babenco lo ha señalado[50]— constantemente están a la caza de evasivos fondos de financiación. Babenco, nacido en Argentina, es uno de los pocos que han logrado el éxito internacional con películas brasileñas. Su película *Pixote,* de 1981, sobre la juventud marginada de las grandes ciudades, fue distribuida por todo el mundo, y *El beso de la mujer araña* lo convirtió en una estrella de Hollywood. La mayoría de los directores y productores tienen horizontes mucho más limitados, y es muy probable que haya un retorno al patrón de producción que hizo furor en la década de los años veinte en Brasil, concentrando la producción en las pequeñas compañías regionales en un intento por estimular la producción cinematográfica en los distintos distritos federales. El retorno a la democracia ha creado dos movimientos antagónicos: por un lado, el que persigue la participación popular y metas democráticas; por otro, el que afirma la necesidad de un régimen autoritario capaz de manejar la crisis económica. Las aspiraciones democrático-populares, que en este caso esperan lograr un cine vigoroso e independiente, han sufrido frente al manejo de la crisis.

50 Citado por Randal Johnson en "The Nova República and the Crisis in Brazilian Cinema", en *Latin American Research Review,* Vol XXIV, No. 1, 1989, p. 130.

Capítulo 6. MÉXICO: DENTRO DEL LABERINTO INDUSTRIAL

> Si tan sólo fuera libre, el cine sería el ojo de la libertad, pero en el tiempo presente podemos dormir en paz. El ojo del cine está encadenado por el conformismo de la audiencia y los intereses comerciales. El día en que el ojo del cine despierte, el mundo arderá en llamas.
>
> Luis Buñuel[1]

La *época de oro* del cine mexicano, en declive desde finales de la segunda guerra mundial, se había desvanecido completamente al promediar la década de los años cincuenta. Una industria cerrada y en decadencia, la pérdida del mercado extranjero y la repetición estereotipada de una fórmula de éxito contribuyeron al estancamiento. Alberto Ruy Sánchez, historiador del cine y escritor, resume esta situación en términos mordaces:

> Una industria nacional pequeña, articulada por el cine internacional (dominado por Norteamérica), sostenida a partir de una serie de paliativos: leyes proteccionistas, exhibición semiobligatoria, intentos de formar un monopolio que finalmente se convertiría en un monopolio estatal, una producción basada en estereotipos y una organización que excluía la renovación en todos estos aspectos[2].

Cada sexenio presidencial fue testigo de la introducción de medidas para *salvar* la industria cinematográfica, que a la larga conducirían, en su conjunto, a una crisis mayor para la industria. Una *Revolución* claramente burocratizada y dedicada al desarrollo de un capitalismo industrial no era el mejor contexto para una renovación de la industria mexicana del cine.

1 Citado en "Luis Buñuel y el *cine de la libertad*", un ensayo de Carlos Fuentes publicado en *Myself with Others*, Londres, André Deitsch, 1988, p. 125.

2 Alberto Ruy Sánchez, *Mitología de un cine en crisis*, México, La Red de Jonás, 1981, p. 61.

En 1953, bajo la nueva presidencia del nefasto Adolfo Ruiz Cortines, el director del Banco Cinematográfico, Eduardo Garduño, propuso una serie de medidas, el Plan Garduño, que centralizaba toda la distribución bajo la dirección del Banco Cinematográfico. Los créditos estatales, desde ese momento, serían otorgados por las compañías de distribución. Lo anterior significó que éstos serían otorgados a los productores más poderosos dentro de la red de distribución (los mayores monopolios, como el consorcio Jenkins, tenían intereses tanto en la producción como en la distribución). El capital estatal apoyó la inversión privada de ciertos productores dedicados a la comercialización rápida de los *churros* (películas de rápido consumo llamadas así por analogía con la rapidez con que se consumía este alimento). El Estado también se haría cargo de las pérdidas, y así mantendría en su lugar a una mafia de directores, actores, técnicos y trabajadores de estudio. El cine comercial de los años cincuenta presenta un panorama sombrío. Su mediocridad coincide con el punto más bajo en la vida política mexicana: el régimen represivo y conservador de Adolfo Ruiz Cortines. Los niveles de producción se mantuvieron pero la calidad se vio afectada. Los exitosos directores de los años cuarenta no mantuvieron los niveles previos, y unos sindicatos cerrados impidieron el acceso al talento nuevo. Miríadas de melodramas sobre la clase media; las comedias cada vez más aburridas de Cantinflas —cuyo humor había llegado a un punto ciego muchos años atrás—; lascivas películas de sexo, carentes del picante dinamismo de las primeras *películas de burdel;* copias de las películas sobre rebeldes adolescentes norteamericanos, pseudorrebeldes sin una causa y sin una estética; series que se enfocaban en luchadores enmascarados (estelarizadas por El Santo); todas intentaron aparentar calidad mediante el empleo del color o el costoso Cinemascope y contribuyeron a llevar a la industria al nivel más bajo de su desarrollo.

BUÑUEL EN MÉXICO

Hubo rayos de luz en la oscuridad. Buñuel fue una presencia radical tanto dentro como fuera de la industria, pero permaneció al margen de los modos dominantes de filmación y dejó muy pocas huellas en términos de influencia o discípulos en México (fuera de la comunidad de productores exiliados de España). Tardíamente podemos ver lo que no fue plenamente apreciado en aquel tiempo: que Buñuel estaba trabajan-

do contra las ortodoxias reinantes. Una anécdota narrada por Carlos Fuentes, gran amigo de Buñuel, ilustra este punto. Buñuel empleó al fotógrafo mexicano Gabriel Figueroa, cuyas imágenes definieron el nacionalismo lírico de los años cuarenta, para su película *Nazarín* (1958).

> Cuéntase que durante la filmación de *Nazarín* cerca de Cuautla, Gabriel Figueroa preparó cuidadosamente una escena en exteriores para el director, Luis Buñuel. Figueroa emplazó la cámara con el Popocatépetl de fondo, un maguey asomado por la derecha del cuadro, una corona de nubes ciñendo la corona de hielo del volcán y los surcos abiertos del valle en primer plano. Buñuel miró el encuadre y dijo: "Muy bien. Ahora vamos a girar la cámara para fotografiar ese monte pelón con cuatro cobras y dos peñascos"[3].

El papel de Buñuel en México es encarnado por Jaibo, el protagonista de *Los olvidados* (1950). El escritor argentino Julio Cortázar, en un resumen brillante de la película, describe el escenario:

> Todo está bien en las afueras de la ciudad, lo cual equivale a decir que la pobreza y la promiscuidad no alteran el orden establecido; el ciego puede cantar y limosnear en las calles mientras los jóvenes juegan a la corrida de toros en un basurero polvoriento, dándole a Gabriel Figueroa suficiente tiempo para filmarlos cómodamente. Las formas —aquellas garantías oficiales y tácitas de la sociedad, que definen bien quién es quién— son satisfactoriamente observadas. (...) Después aparece Jaibo[4].

Jaibo es un ángel: cuando lo conoce, cada uno de los personajes revela su verdadera identidad. Él desenmascara las leyes y normas de la sociedad, destroza el mito de la benevolencia del Estado mexicano, liberando los deseos de amor y muerte, señalando el retorno de lo que ha sido represado por el mito de la modernidad.

Buñuel trabajó de un modo similar, aunque el peso de la industria cinematográfica mexicana ahogó la mayor parte de las efectos radicales de su cine. Buñuel también pudo explorar el melodrama, un género que se había convertido en rutina en México. Una película como *Él* (1953), ubicada en el mundo católico de la clase media de Ciudad de México, parece tener todos los ingredientes de un melodrama normal: el matri-

3 Carlos Fuentes, "Una flor carnívora", en *Artes de México*, Nueva Época, 2, invierno de 1988, p. 29.

4 Julio Cortázar, "Los olvidados", en *Sur*, 209-210, marzo-abril de 1952, p. 170.

monio de un hombre virgen de mediana edad, Francisco, con su joven novia Gloria, y los subsecuentes celos de él. Pero lo que podría haber sido una telenovela con sabor hispano, un *tele-tamale* de Palmolive[5], se convierte en una macabra pesadilla cuando Francisco despliega todos los instrumentos de tortura para coser la vagina de su joven esposa. De Sade subvierte aquí las convenciones del melodrama[6]. No hay espacio para un examen detallado de los películas mexicanas de Buñuel[7] —que incluyen algunos de sus mejores trabajos, desde *Los olvidados* hasta *El ángel exterminador*— porque él no fue el único protagonista del aburrido capítulo del cine mexicano de los años cincuenta. Como el Simón del desierto, Buñuel fue un grito en la oscuridad. Incluso su compatriota y amigo Luis Alcoriza favorecería más una forma de neorrealismo, en películas como *Tiburoneros* (1962), que la crítica de Buñuel al neorrealismo. Para Buñuel nadie puede ver las cosas como son: cada percepción es filtrada y transformada por un deseo individual. Este ejemplo sería analizado a principios de los años sesenta, cuando los jóvenes cineastas y críticos comenzaban a emprender una batalla en contra del cine establecido.

¿UN NUEVO CINE?

Un signo de que ciertos vientos de cambio podrían estar soplando vino con el movimiento del cine club de los años cincuenta. Los cine clubes mostraban los clásicos de la historia del cine, además de los nuevos trabajos de los jóvenes directores, y también crearon el espacio para discusiones serias, teóricas y estéticas sobre el cine como una forma de arte. El movimiento tomó auge con el establecimiento del Cine Club Progreso, inspirado en los teóricos franceses como Georges Sadoul y Louis Daquín. Surgieron otros grupos, incluyendo el influyente Cine Club de la Universidad. Para 1955 ya había una Federación Nacional de Cine Clubes Mexicanos. A principios de los años sesenta el mayor arrastre del movimiento estaba en las universidades; esto ayudó a forjar

5 Carlos Fuentes, *Myself with Others*, ed. cit., p. 128.
6 Para un examen del melodrama en Buñuel, *véase* Daniel Díaz Torres y Enrique Colina, "El melodrama en la obra de Luis Buñuel", en *Cine Cubano*, 78-80, 1972, pp. 156-164.
7 Para un análisis de estas películas, *véase* Francisco Aranda, *Luis Buñuel: A Critical Biography*, Londres, Secker and Warburg, 1975.

una generación de estudiantes que tenía un punto de vista más sofisticado y crítico sobre la función del cine.

También hubo un tímido comienzo del cine *independiente*, un cine producido al margen, al lado o en contra de la industria cinematográfica dominante. La mayor parte de esta iniciativa vino del productor Manuel Barbachano Ponce, quien en 1953 financió a un joven director, Benito Alazraki, para que realizara una producción sobre las comunidades indígenas titulada *Raíces*. Rodada en varias locaciones con las poblaciones indígenas de Mezquital, Chiapas, Yucatán y Tajín, con actores no profesionales, la producción intentaba explorar las tradiciones indígenas y denunciar la explotación de los *expertos* arqueólogos extranjeros. Aunque no resistió la prueba del tiempo, la película tuvo éxito y recibió un premio en Cannes en 1955. Esta producción fue la precursora de varios estudios cinematográficos más detallados sobre los indígenas en la década de los años setenta, a cargo de productores de la talla de Archibaldo Burns, Paul Leduc y Eduardo Maldonado. Otra interesante película producida por Barbachano fue dirigida por el español Carlos Velo: *Torero* (1956) explora el miedo del torero en el ruedo, en una modalidad de semificción, semidocumental. Barbachano también financió una de las películas más importantes de Buñuel, *Nazarín* (1958), y apoyó el naciente y revolucionario cine en Cuba coproduciendo *Cuba baila* (1959), un documental de Julio García Espinosa.

La elección de Adolfo López Mateos en 1958 pareció un buen augurio para la renovación de la Revolución a medida que ésta se aproximaba a sus cincuenta años de gobierno. Habló de un régimen revolucionario balanceado, que recogería las banderas de Cárdenas. Al principio la comparación pareció válida: López Mateos nacionalizó la electricidad e invirtió una importante suma de dinero en educación y bienestar social. Inicialmente reconoció la Revolución Cubana y al mismo tiempo viajó alrededor del mundo para hacer tratos con los líderes extranjeros. Aunque estas políticas tuvieron un éxito relativamente limitado, causaron un impacto inmediato en el campo cultural, por ejemplo, con el establecimiento de una cinemateca en la universidad y la fundación de una escuela cinematográfica, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). El clima de optimismo general que floreció en los grupos intelectuales como consecuencia del éxito de la Revolución Cubana también tuvo sus efectos.

En este clima de modernización y desarrollo desigual, varios críticos y cineastas formaron el grupo Nuevo Cine. En la mejor tradición de los cenáculos de vanguardia, el grupo fundó un periódico y publicó un manifiesto. Los participantes —entre ellos José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J.M. García Ascot, Carlos Monsiváis, Alberto Isaac, Paul Leduc y Fernando Macotela— se convertirían en los productores, críticos y cronistas más importantes de los siguientes veinte años. Su manifiesto fue una defensa de la renovación, de la creatividad artística, del cine independiente, de los cursos especializados en cine y del establecimiento de una cinemateca[8]. Sólo se publicaron siete ediciones del periódico *Nuevo Cine* (incluyendo un excelente volumen doble sobre la obra de Buñuel), pero en este corto espacio los críticos debatieron el neorrealismo, la *nueva ola* francesa, la importancia del *autor* y la necesidad de renovar las obsoletas estructuras del cine mexicano. Salvador Elizondo, quien en una novela posterior, *Farabeuf*, haría una reflexión sobre los exquisitos placeres y dolores de la "muerte china por mil cortadas", escogió un instrumento menos agudo para atacar a la industria. En un artículo de 1962, "El cine mexicano y la crisis", culpa a los productores por hacer dinero a base de *churros* rápidos, a los sindicatos celosos por salvaguardar sus propios intereses y al Estado por un proteccionismo mal concebido: todo esto contribuyó a la crisis actual. ¿Cómo puede un sistema —pregunta—, que juega a la fija con estrellas y géneros establecidos, ser receptivo a cambio alguno?

> El sistema minimiza los riesgos y establece cierta seguridad para los inversionistas. El sistema, en resumen, aprueba el siguiente teorema: *Sin aliento* hubiera sido una película mucho mejor si en lugar de ser dirigida por Godard y protagonizada por Belmondo y Jane Seberg, hubiera sido dirigida por Cecil B. De Mille y protagonizada por Vivien Leigh y Marcello Mastroianni[9].

Nuevo Cine logró la aprobación para una película realizada dentro del grupo, *En el balcón vacío* (1961), de Jomi García Ascot. García Ascot dirigió el guión escrito por su esposa María Luisa Elio, basado en la experiencia de su infancia y juventud durante la guerra civil española

8 Para el texto del manifiesto, véase *Nuevo Cine*, 1, México, abril de 1961, reimpreso en *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. II, México, UNAM, 1988, pp. 33-35.

9 *Hojas de cine*, ed. cit., p. 42.

y su posterior exilio en México. La película fue rodada durante un año, en los fines de semana, y costó una pequeña fracción del promedio presupuestal de una cinta norteamericana. Es una evocación proustiana del tiempo perdido, realizada por un director que más tarde se convertiría en uno de los más grandes poetas mexicanos; los papeles secundarios fueron interpretados por los amigos literarios de la familia.

Otro incentivo mayor para renovar la industria cinematográfica surgiría, paradójicamente, de la industria misma. El sindicato cinematográfico, el STPC, preocupado por la caída de la producción desde principios de la década de los años sesenta debido a un retiro parcial del capital privado (mercados lucrativos como el cubano se habían perdido después de la Revolución a medida que el nuevo régimen trataba de imponer algún control de calidad y carecía de una moneda fuerte que le permitiera hacer adquisiciones en el mercado), anunció un concurso de cine experimental en 1964 para animar a los nuevos directores. El premio fue ganado en 1965 por Rubén Gámez con *La fórmula secreta*, un filme en una docena de secuencias que emplea una serie de imágenes chocantes para magnificar el efecto de contrapunto con un variado tema musical. Los textos son del gran novelista mexicano Juan Rulfo y contienen la voz de un niño que tartamudea una lección de inglés al tiempo que se escucha la música de Vivaldi y Rossini[10]. La película explora la naturaleza de la alienación mexicana contemporánea, desde el peso atávico de la tradición hasta el impacto del nuevo imperialismo. El título original era *Coca-Cola en la sangre*, y una de las secuencias muestra una transfusión sanguínea con Coca-Cola. El ganador merecía el galardón, pero Gámez no realizaría ninguna otra película.

El segundo premio fue otorgado a Alberto Isaacs por su película *En este pueblo no hay ladrones*, que señalaría un interesante desarrollo del cine mexicano. Fue la primera adaptación al cine del trabajo de Gabriel García Márquez, quien después de convertirse en una celebridad internacional tras la publicación de *Cien años de soledad* (1967) mantuvo estrechos lazos con los productores. La película capta el mundo provinciano de García Márquez: aquellas comunidades perdidas donde nunca pasa nada y donde la protesta anarquista explota en medio del insoportable tedio y es finalmente sofocada. La forma como la película maneja

10 Para un análisis de la cinta, *véase* Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, tercera edición, México, Posada, 1985, pp. 329-330.

el tiempo y el encuadre registra esta sensación de encierro y aprisionamiento.

Otra adaptación de García Márquez, a cargo de un productor de 21 años, Arturo Ripstein (hijo del influyente productor Alfredo Ripstein), también conoció el éxito en 1965: *Tiempo de morir*. El propio García Márquez y Carlos Fuentes trabajaron en el guión, la historia de un expistolero que había sido encarcelado por asesinar a un hombre y no puede iniciar una nueva vida después de su liberación porque los hijos del muerto buscan venganza. La estructura del relato se ajusta al manejo tradicional que hace García Márquez del tiempo, tal como lo observa William Rowe: "Todos sus relatos muestran una fascinación por el transcurso de largos períodos de un tiempo dominado por un acontecimiento fatal. En la mayoría de los casos el tiempo toma la forma de un aplazamiento o de una serie de aplazamientos"[11].

Hay huellas, por tanto, de que la modernización experimentada en el campo de la literatura, el llamado *boom* latinoamericano de ficción a mediados de los años sesenta, que reflejó y creó un aumento de los niveles de lectura, tuvo algunos efectos en el cine. Carlos Monsiváis observa acertadamente que en los años sesenta el público mexicano buscaba imágenes diferentes de sí mismo:

> Social y culturalmente lo que ocurrió fue que este nuevo cine era un claro producto de las demandas de la clase media para ver reflejados sus problemas y su deseo de acceder a la universalidad, al cosmopolitismo frente a los excesos de un nacionalismo cultural que había perdido fuerza y dinamismo para convertirse en una fórmula grotesca[12].

Al nacionalismo cultural se opuso un movimiento conocido como *la onda*, una colcha de retazos que se apropió de las diferentes modas de finales de los años cincuenta y de los años sesenta: poesía *beat*; nuevas modas en el vestir; música rock, especialmente norteamericana, que culminó en un masivo concierto postWoodstock en Avandaro, una peregrinación de la gente *linda* de México; y una serie de novelas que jugaban con el lenguaje, una mezcla de la cultura norteamericana y europea, invocando deliberadamente una estética no latinoamericana.

11 William Rowe, "Gabriel García Márquez", en J. King (ed.), *Modern Latin American Fiction: A Survey*, Londres, Faber and Faber, 1987, p. 200.

12 Entrevista con Carlos Monsiváis en *Hablemos de Cine*, 69, 1977-1978, p. 26.

El productor más *en la onda* del período fue el chileno Alejandro Jodorowsky, quien inicialmente había traído su propia versión del *teatro de la crueldad* a las salas de México, que eran más bien complacientes a principios de los años sesenta. En 1967 filmó *Fando y Lis*, una versión del drama de Fernando Arrabal que le mereció un éxito escandaloso. *El topo* (1970) fue una película que alcanzó el culto internacional; es un ataque efectista contra los diferentes estilos y modas de lo contemporáneo. *El Topo* era un delirante *western* budista, un pistolero en pena luchando contra obstáculos imposibles en una serie de secuencias que combinan la escatología con el surrealismo, desmembrando los viejos códigos y ofreciendo un caos creativo en su lugar: un espectáculo grotesco de proporciones impresionantes. Estamos lejos de las certezas piadosas que formaron el movimiento muralista mexicano en los años veinte y treinta; todo puede ser escarbado o puesto al revés. Sin embargo, a finales de los años sesenta se revelaría que la rebelión solitaria podía ser absorbida o ignorada por el Estado.

La modernización y la internacionalización de finales de los años sesenta estuvieron acompañadas de una grave crisis política en la medida en que el PRI fue atacado desde diferentes sectores. El partido derechista, PAN, ganó una serie de elecciones regionales que fueron anuladas por el PRI; el fraude más irritante ocurrió en Baja California del Norte en 1968. El movimiento estudiantil también fue severamente reprimido; a partir de julio de 1968 la policía atacó constantemente a los estudiantes de secundaria y derribó la puerta de un colegio con una bazuca. La continua brutalidad ayudó a la formación de un masivo movimiento estudiantil y de la clase media en contra de las medidas represivas del gobierno:

> En un lapso de cuatro meses, el movimiento de estudiantes de 1968 se convirtió en la demostración más organizada de rechazo general que jamás había experimentado antes gobierno mexicano alguno. No sólo fallaron las técnicas de control, catalización y decapitación que intentaban romper el movimiento, sino que, además, la valentía y el compromiso de los estudiantes se convirtieron en la inspiración de otros mexicanos. (...) Aún más, el gobierno se vio presionado a actuar rápidamente ya que los Juegos Olímpicos comenzaban el 12 de octubre[13].

13 Judith Adler Hellman, *Mexico in Crisis*, Nueva York, Holmes and Meier, 1978, pp. 140-141.

En estas condiciones, el gobierno concibió una *solución final* para acabar con el movimiento estudiantil. Esto ocurrió en la tarde del 2 de octubre de 1968, cuando seis mil personas, en su mayoría estudiantes, se congregaron en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, Ciudad de México, para realizar una marcha. El ejército llegó a las seis en punto y abrió fuego contra los participantes. Cientos murieron en esta masacre deliberada y cerca de dos mil personas fueron arrestadas[14]. Un registro cinematográfico del movimiento, desde julio hasta octubre de 1968, fue preservado por los estudiantes de cine en la universidad, y un grupo liderado por Leobardo López Arteche, liberado después de una temporada en prisión, editó un largometraje titulado *El grito* (1969), que cubre todos estos acontecimientos[15]. La película está mal editada y depende en mucho del emotivo comentario de la periodista italiana Oriana Fallaci, pero su impacto sigue siendo muy fuerte, con sus crudas imágenes de la lucha, la organización y la represión. Algunos realizadores involucrados con *El grito*, como Francisco Bojórquez, Raúl Kamffer, Federico Weingartshofer y Paul Leduc, harían posteriormente contribuciones significativas al movimiento cinematográfico independiente, radicalizado por los acontecimientos de 1968.

ECHEVERRÍA: LOS INTELECTUALES Y EL ESTADO

El movimiento estudiantil fue brutalmente aplastado de esta manera y las relaciones entre el Estado, los intelectuales y los estudiantes cambiaron profundamente. Un ejemplo de ello fue la inmediata renuncia de Octavio Paz a su cargo de embajador en la India. Con el rechazo generalizado que siguió a la masacre, y con la condena de los grupos intelectuales al gobierno, para el siguiente presidente, Luis Echeverría —un hombre al que muchos culparon de la masacre ya que era el ministro del Interior en 1968—, estaba claro que debía intentar reivindicar su prestigio y el de la presidencia a través de la instauración de medidas conciliatorias. Echeverría, que se posesionó en 1970, se caracterizó por ser un presidente notable y muy accesible. Prometió todo un paquete de reformas y liberó a los presos políticos de 1968, con lo cual pretendía ganar el favor de la comunidad intelectual. Tal como Rodric Camp lo

14 Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, 1971.
15 Para un análisis de *El grito*, *véase* Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, Segunda Edición, México, Posada, 1986, pp. 326-336.

señala, "muchos intelectuales se dejaron absorber por el gobierno, ya fuera por prestigio o por seguridad económica, o porque tenían la firme convicción de que podrían influir en la política del gobierno"[16].

Un amargo debate se desató dentro de la comunidad intelectual porque no se sabía si se debía responder o no a tal ablandamiento. Octavio Paz, desde las páginas de *Plural* y *Excelsior*, mantuvo una distancia crítica, mientras que Carlos Fuentes creía firmemente que Echeverría era un reformador comprometido y debía ser apoyado por los intelectuales. Fuentes aceptó el cargo de embajador en Francia en 1975[17] y escribió varios ensayos a favor del presidente. Argumentaba que Echeverría había creado un nuevo clima de democratización y que había atacado los abusos: "Pero, sobre todo, Echeverría levantó el velo de temor arrojado por Díaz Ordaz sobre el cuerpo de México. Muchos mexicanos se sintieron libres para criticar, para expresarse, para organizarse sin miedo a la represión"[18]. Un intelectual que Echeverría había intentado conquistar era el historiador y crítico Daniel Cosío Villegas, tal vez el hombre de letras más importante de México. Sus encuentros, tímidamente contados por Cosío en su autobiografía[19], llegaron a su fin cuando Cosío publicó su exitoso análisis sobre la forma de gobernar de Echeverría: *El estilo personal de gobernar* (1974). Aquí analiza sin piedad la retórica y la realidad de las metas de Echeverría, criticando su oratoria y sus consignas vacías. Concluyó que Echeverría "no estaba construido física ni mentalmente para el diálogo sino para el monólogo, para la predicación y no para la conversación"[20].

Los mismos debates fueron llevados al sector cinematográfico, aunque muy pocos rehusaron recibir la financiación estatal. Echeverría hizo cambios dramáticos en esta área. Puso a su hermano Rodolfo a cargo del Banco Cinematográfico, donde introdujo una amplia serie de reformas. Fundó la Cinemateca Mexicana, estableció una segunda escuela de cine, la CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica), y gradualmen-

16 Rodric A. Camp; *Intellectuals and the State in Twentieth Century Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1985, p. 209.
17 Para la defensa de su posición, *véase* C. Fuentes, "Opciones críticas en el verano de nuestro descontento", en *Plural*, 11 de agosto de 1972, pp. 3-9.
18 Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1971, p. 166.
19 Daniel Cosío Villegas, *Memorias*, México, Joaquín Mortiz, 1976.
20 Daniel Cosío Villegas, *El estilo personal de gobernar*, México, Joaquín Mortiz, 1974.

te incrementó el papel del Estado en la producción y la exhibición. García Riera[21] aporta algunas cifras dicientes:

PELÍCULAS PRODUCIDAS (1971-1976)

	1971	1972	1973	1974	1975	1976
Productores privados	77	65	36	41	33	15
El Estado	5	20	19	20	24	35
Independientes	5	8	4	4	2	6
Total	87	89	69	65	59	56

Los productores privados se abstuvieron de competir ante la poderosa producción estatal: los estudios Churubusco y América se convirtieron en estudios estatales. El Estado tenía sus propias compañías de producción y ofrecía paquetes a los productores y técnicos que podían trabajar en proyectos cinematográficos a cambio de un porcentaje de la venta de taquilla. En 1974 una compañía de directores (DASA) fue creada por cineastas como Hermosillo e Isaac para trabajar directamente con el gobierno. El Estado también instituyó la exhibición *vertical* de estas películas (que se mostraban en varias salas de cine simultáneamente) y exigía que las mejores salas de cine presentaran películas mexicanas. De acuerdo con el estilo de discurso internacionalista y tercermundista de Echeverría, se inició una vigorosa campaña para captar mercados, reviviendo los sueños de Miguel Alemán en los años cuarenta de que el cine nacional podía desarrollarse autónomamente y ser reconocido en el mundo como un producto de calidad.

Pero, ¿qué pasaba con las películas? ¿Acaso toda la experiencia fue sobredimensionada o convertida en el reflejo del deseo de autoengrandecimiento del presidente? Ciertamente la mayoría de los productores eligió trabajar con el Estado y realizó una serie de películas interesantes, medianamente críticas, que no pueden ser simplemente categorizadas como el trabajo de los amanuenses presidenciales. La crítica más articulada de la intervención de Echeverría en el cine, muy en el estilo de Cosío Villegas, la llevó a cabo Alberto Ruy Sánchez en "Mitología de un cine en crisis" (*véase* Capítulo 2). Ruy Sánchez ve las películas de este período saturadas de una retórica tercermundista, nacionalista y anti-

21 Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986, p. 323.

imperialista, similar a la del presidente, y empleando un lenguaje cinematográfico que sofocó efectivamente el análisis y la creatividad. En este aspecto, los cinematografistas son vistos como participantes de la retórica y las tácticas de la *apertura* democrática de Echeverría que, en efecto, niega el conflicto de clases ya que todos deben estar unidos en la lucha contra el imperialismo, compartiendo una visión tercermundista de la reconstrucción de *lo nacional*.

En cierta medida uno puede estar de acuerdo con la evaluación de Ruy Sánchez, especialmente cuando toma como modelo la película *Actas de Marusia* (1975), dirigida por el conocido director chileno en el exilio, Miguel Littín. Fue una película *internacionalista* de alto presupuesto que combinó el talento de Littín con el del actor italiano Gian María Volonte y la música de Mikis Theodorakis, en un intento por mostrar que México era progresista tanto política como estéticamente. El tema de la cinta, la masacre de los mineros en Chile en 1907, una clara alegoría del golpe militar en Chile en septiembre de 1973, demuestra que el Estado mexicano es sensible, al menos retóricamente, a los movimientos revolucionarios en América Latina y al problema del exilio. Su discurso es antioligárquico, antiimperialista, y contiene el siguiente mensaje: "Fracasamos porque no estábamos lo suficientemente unidos", todo un culto a la tropical bandera populista de Echeverría. Sin embargo, el mensaje está escrito de una forma demasiado estridente en la sangre de los trabajadores, en una orgía de violencia. Es fácil darse cuenta de por qué muchos objetaron las costosas y en última instancia monológicas épicas del tercer mundo —Marcela Fernández Violante hizo su bien conocida *De todos modos Juan te llamas* en ese mismo año por una octava parte del costo de *Actas*. Toda la estrategia fue sobredimensionada.

También se encuentran huellas de elementos populistas en películas como *Los albañiles* (1976), dirigida por Jorge Fons: un misterioso asesinato tiene lugar en una construcción, en donde se nos presenta una cantidad de tipos distintos de la clase trabajadora, que se disputan y pelean, pero que en el fondo tienen almas bondadosas. Uno busca en vano el veneno crítico de Raúl Araiza en *Cascabel* (1976), que toca directamente el problema de la responsabilidad social del cinematografista: un director, a pesar de la desaprobación de una cadena de televisión (ligada con el gobierno y las grandes empresas), quiere realizar una película que exponga las condiciones de vida de los indios lacandonianos en Chiapas. Su investigación es bloqueada e inclusive la naturaleza se

vuelve en contra suya, bajo la forma de una culebra cascabel que sube por su pierna (ni siquiera James Bond tuvo que sufrir durante tanto tiempo por una tarántula, y nuestro héroe, por desgracia, no tuvo tanta suerte como el 007). A pesar de ser un buen intento, el tratamiento sigue siendo convencional y superficial.

Una cosa es criticar ciertas películas y otra muy distinta condenar sin miramientos el trabajo de seis años. Echeverría realmente modernizó la industria cinematográfica y dio trabajo a numerosos directores talentosos. Tal vez es demasiado exigente pedir madurez y continuidad a unos cineastas que fueron arrancados de una posición de pobreza a finales de los años sesenta, a los que les fueron dados abundantes recursos a mediados de los años setenta, y que luego fueron arrojados nuevamente a la pobreza cuando el siguiente gobierno revocó las medidas tomadas por Echeverría. Los productores realmente habían apoyado las iniciativas del gobierno, como puede verse en un manifiesto firmado por la mayoría de los principales talentos jóvenes:

> El Estado ha mostrado un deseo de cambio mediante la incorporación de una nueva generación de directores, y esta actitud, que llegó a su punto más alto en los pasados tres años, nos permite ver el tiempo presente como un período de transición hacia la creación de un arte cinematográfico nacional auténtico que muestre un compromiso con la historia y con las mayorías[22].

Unos años después de hacer esta afirmación, la industria se movía hacia un vacío que clamaba por el apoyo estatal.

Esta nueva generación produjo una interesante serie de trabajos. Ripstein desarrolló su talento precoz en *El castillo de la pureza* (1972), basada en la historia verídica de un hombre que mantuvo a su esposa y a sus tres hijos encerrados, alejados de la contaminación del mundo exterior. En este entorno aséptico, los códigos de la familia comienzan a romperse. Jaime Hermosillo también examina las rabias y los deseos que se esconden tras la máscara de conformidad de la burguesía haciendo una disección de la vida de la clase media provinciana en *La pasión según Berenice* (1976), que muestra a una heroína que expresa pasiones que sólo pueden ser satisfechas con la humillación de su novio y la in-

22 "Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas", en *Otro cine*, 3, julio-septiembre de 1975.

molación de la casa familiar y de la convaleciente madrastra. En *Matiné* (1976) los homosexuales del cine mexicano salen discretamente de su escondite: dos jóvenes amantes del cine se involucran con dos criminales homosexuales, compartiendo algunas aventuras estilo Bonnie y Clyde con ellos, pero traicionándolos finalmente al delatarlos con la policía.

Tal vez la película más notable de este período, y que revela la libertad en la producción cinematográfica bajo el gobierno de Echeverría, es *Canoa* (1975), dirigida por Felipe Cazals. La película está basada en hechos verídicos que tuvieron lugar el 14 de septiembre de 1968 en el pueblo de San Miguel Canoa, a unos kilómetros de Puebla. Cinco jóvenes empleados de la Universidad de Puebla que salen en una expedición de montañismo se ven obligados a buscar abrigo en el pueblo durante un torrencial aguacero, y posteriormente son acusados por un grupo de aldeanos, liderado por un sacerdote católico, de ser estudiantes subversivos comunistas que buscan desacreditar a la Iglesia. Dos miembros del grupo son azotados hasta la muerte y, con ellos, el hombre que les dio posada; los otros tres fueron arrastrados hasta la plaza principal y salvaron sus vidas gracias a la oportuna aparición de la policía. El incidente es una viva muestra de la histeria antiestudiantil generada por el gobierno y por la prensa durante los meses anteriores a esta masacre (y a la masacre de Tlatelolco un mes después). También muestra el desigual desarrollo de la sociedad mexicana: a pocos minutos de una sofisticada capital urbana las comunidades locales aún son presas de reaccionarias fuerzas mesiánicas.

El guión fue escrito por Tomás Pérez Turrent, quien además publicó un libro sobre la realización de la película[23]. El filme introduce fragmentos *documentales* (obviamente ficcionados) dentro de la narrativa central con el propósito de distanciar al espectador del terror hipnótico de los acontecimientos. Por ejemplo, cuando un hacha atraviesa la puerta que protege a los muchachos de la multitud, la narrativa es interrumpida por una afirmación *documental* del sacerdote. Sin embargo, la realización visceral de Cazals es memorable por la meticulosa narración de los acontecimientos, la orquestación de una tensión creciente y la horrible fuerza de los hechos reales.

23 Tomás Pérez Turrent, *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso*, Universidad de Puebla, 1984.

El peso de la historia reciente es balanceado durante este período a través de varias películas que se sitúan en la fase más temprana de la Revolución. En películas como *La casta divina* (1976) y *De todos modos te llamas Juan*, el énfasis está en la desilusión y la rebeldía de los jóvenes contra sus padres, que se han hecho ricos mediante la manipulación de los ideales de la Revolución. Dentro de estas películas revolucionarias, la más importante es *Reed: México insurgente* (1970), de Paul Leduc. Realizada como una producción independiente, fue promovida más tarde por el régimen y pasada de 16 mm a 35 mm y puesta en venta para su libre distribución comercial. Leduc estaba muy consciente de los modos de representación: John Reed constantemente toma fotografías de la Revolución. Leduc se inspiró en el magnífico archivo fotográfico de Casasola sobre la Revolución. La película fue teñida en color sepia, que le añade tanto un toque documental como un sentimiento de autenticidad, pero sobre todo le muestra claramente al espectador que se trata de una representación fotográfica de los acontecimientos[24]. La película capta la inactividad y los largos trayectos que recorre el ejército de Villa, intercalando escenas de violencia. En un cuadro final congelado se ve a Reed rompiendo la vitrina de un almacén para remplazar el lente roto de su cámara, comprometiéndose a continuar representando los logros de la Revolución.

Leduc registra el optimismo de los primeros años, pero en su siguiente película, *Etnocidio: notas sobre el Mezquital* (1976), señala las zonas olvidadas por la Revolución. De 600 mil indígenas otomíes del Valle de Mezquital, revela que el 43% carece de agua potable, y que la rata de mortalidad es muy alta, especialmente entre los niños menores de 4 años. El documental ofrece un índice de la A a la Z contra el Estado modernizador. Evita caer en la trampa de crear una *estética de la pobreza* y es una de las espléndidas series documentales que examinan el lado oscuro de los indígenas rurales pobres. Otras dos películas memorables son *Jornaleros* (1977), de Eduardo Maldonado, sobre los inmigrantes rurales que atraviesan el país para hacerse a una vida, y *Juan Pérez Jolote* (1973), de Archibaldo Burns, sobre la vida cotidiana de los indígenas chamula.

24 Estoy siguiendo el análisis que hace Deborah Minstron en "The Institutional Revolution: Images of the Mexican Revolution in Cinema", Indiana University, tesis doctoral inédita, 1982.

EL CINE INDEPENDIENTE Y EL RETIRO DEL APOYO ESTATAL

Durante el período de 1970 a 1976 la UNAM fue prácticamente la única productora de cine independiente. En el siguiente sexenio (1976-1982), bajo el gobierno de López Portillo, el cine independiente ganó fuerza, pero al mismo tiempo el Estado retiró los subsidios. El presidente colocó a su hermana Margarita López Portillo al mando de la industria cinematográfica, y su trabajo fue desastroso. Una nueva agencia, la Dirección de Radio, Televisión y Cine (DRTC), fue creada para coordinar todos los intereses estatales en los medios de comunicación de masas. Esto le otorgó un gran poder a la nueva directora, que carecía de experiencia y que trabajó con un inepto grupo de consejeros, incluyendo a su propio médico personal y a un funcionario llamado Ramón Charles, quien era particularmente hostil a la producción oficial de películas. Esta entidad prácticamente desmanteló las estructuras previas: la compañía de producción estatal Conacite fue desmontada, el Banco Cinematográfico perdió todos sus poderes y la escuela de Cine, CCC, fue amenazada con ser clausurada. Ciertos empleados del régimen anterior fueron acusados de fraude sin ninguna justificación y encarcelados por algún tiempo. El Estado continuó retirándose de la producción y dejó libre el terrreno para la inversión privada y para el conglomerado Televisa. Hubo lamentables y costosos intentos para atraer a los directores internacionales a filmar en México. El español Carlos Saura realizó la que es quizá su peor película, *Antonieta*, basada en la vida de Antonieta Rivas Mercado[25], y Serguei Bondarchuk hizo una película risible acerca de John Reed, *Campanas rojas* (1981), con Ursula Andress y Franco Nero, que en ningún momento se acoplan al paisaje mexicano. Como un símbolo grotesco y horrorífico de estas ineptitudes, la Cinemateca Nacional se incendió el 24 de marzo de 1982. Varias personas perecieron (las cifras oficiales no señalan un número exacto); un archivo de 6 mil películas, uno de los más importantes en América Latina, fue destruido junto con una biblioteca especializada en cine y dos salas de proyección. Las autoridades habían sido advertidas en diferentes ocasiones de que la cinemateca no contaba con adecuados equipos contra incendio para

25 Antonieta Rivas Mercado ha sido objeto de un reciente e interesante análisis. *Véase* Jean Franco, *Plotting Women: Gender and Representation in México*, Londres, Verso, 1989, pp. 112-128.

almacenar las existencias altamente inflamables de películas de nitrato, pero no se tomó ninguna medida debido a las restricciones financieras. El costo hubiera sido tan sólo una fracción del dinero que se despilfarró en *Campanas rojas.*

Los viejos productores regresaron y a finales de los años setenta ofrecieron una dieta de comedias de sexo, pornografía barata, lenguaje fuerte, violentos traficantes de droga y cosas por el estilo. Los críticos mexicanos están de acuerdo en que éste ha sido el peor cine comercial en la historia del país. Aún quedaba algún dinero disponible a principios del sexenio, lo que le permitió a Ripstein realizar dos de sus películas más interesantes: *El lugar sin límites* (1977) y *Cadena perpetua* (1978)[26]. *El lugar,* que recientemente se ha convertido en una especie de película de culto, es un extraordinario ataque al machismo, en donde un trasvesti, dueño de un miserable burdel, seduce y luego es asesinado por el hombre más duro del lugar. En una impresionante actuación fetichista de Roberto Cobo —Jaibo, en *Los olvidados* de Buñuel—[27], Manuela atrapa al macho en una red de seducción, probando que la atracción de lo diferente, de lo desconocido, puede disolver temporalmente las rígidas barreras sexuales. Sin embargo, los códigos se confirman a sí mismos cuando en un final brutal el hombre que ha sido seducido, un personaje salido directamente de las caricaturas, de las fotonovelas violentas leídas por millones de mexicanos, apuñala a Manuela hasta matarla. Ripstein adopta un estilo más fresco en *Cadena perpetua,* en donde un exconvicto no puede volver a su aburrido trabajo de cajero de banco ya que es perseguido por un policía extorsionista que sabe todo acerca de su pasado. Ésta es una película negra, sin adornos melodramáticos ni violencia excesiva.

Hermosillo muestra una vez más que lo aparente puede ser decepcionante en *Las apariencias engañan* (1977), una película independiente cuya exhibición fue prohibida durante cinco años por la franqueza con que trata el tema del homosexualismo (un hombre homosexual en el mundo provincial de Aguascalientes, que Hermosillo conoce bien, descubre que el oscuro objeto de su deseo, una mujer, en realidad tiene

26 *Véase* la apreciación de Ripstein en *Arturo Ripstein Filmemacher aus Mexico,* Munich, Filmfest, 1989.

27 Jorge Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano (1973-1985),* México, Posada, 1985, pp. 376-381.

pene). Estos divertimentos homosexuales de Hermosillo, quien alcanzó el mercado internacional con *Doña Herlinda y su hijo* (1984), están acompañados de una serie de películas que tratan de diversos caracteres femeninos en diferentes estados de liberación. Tal vez la más interesante de estas películas es *María de mi corazón* (1979). Basada en un guión de García Márquez, pasa del lúdico juego sexual entre un ladrón y una artista de circo, a una pesadilla en la cual la mujer se encuentra atrapada en un aislado asilo mental.

Ambos directores, que habían sido homenajeados por el Estado bajo el gobierno de Echeverría, continúan realizando películas notables sin el apoyo estatal. Sin duda los trabajos más serios, desde 1976 hasta hoy, han sido realizados independientemente[28]. El siguiente sexenio (1982-1988), con el gobierno de Miguel de la Madrid, inicialmente prometió reformas al fundar el Instituto Nacional de Cine (INC) en 1983, bajo la dirección del cinematografista Alberto Isaac. Pero el INC tenía muy poco poder: el Estado produjo 9 de 91 películas en 1983, y 11 de 64 en 1984. Los estudios fueron abiertos en su totalidad a productores extranjeros como Dino de Laurentis, quien realizó *Duna* en los estudios de Churubusco. Los independientes sobrevivieron, pese a los costos cada vez más altos, a través de diversos medios: colaborando con las universidades, trabajando comercialmente para poder financiar sus propias películas, aceptando acuerdos de coproducción con firmas europeas (como el Canal 4 de Inglaterra), y participando en la distribución y exhibición alternativa. La compañía de distribución Zafra ofrece una lista de cerca de 300 películas para alquilar a los clubes, grupos universitarios y organizaciones sindicales.

Pese a las presiones, se ha podido producir una pequeña cantidad de películas importantes, tanto documentales como argumentales. Nicolás Echeverría hizo dos documentales acerca de los curanderos religiosos —*María Sabina* (1978) y *El niño Fidencio* (1980)— y continuó su análisis de la cultura popular con *Poetas campesinos* (1980), que describió el trabajo de un circo rural en el sur de Puebla. Durante este período también ha sido notable la presencia femenina en la parte de producción, incluyendo el trabajo de Marcela Fernández Violante, directora de la escuela de cine de la UNAM, y el de María del Carmen Lara, quien

28 Para el análisis de este período, *véase* Tomás Pérez Turrent, "Notas sobre el actual cine mexicano", Parte 1, en *Cine Libre*, 6, 1983; Parte 2, en *Cine Libre*, 7, 1984.

dirigió un documental sobre la lucha por la sindicalización de las costureras en Ciudad de México, tras el terremoto de 1975: *No les pedimos un viaje a la luna* (1986). *Yalaltecas* (1982), un corto documental de Sonia Fritz, se ocupa de los eventos ocurridos en 1981, cuando una comunidad indígena local derrocó a su jefe. Las mujeres formaron entonces un sindicato para luchar por mejorar sus condiciones de vida y lograron su cometido. El tema de la solidaridad es tratado por Maryse Sistach en su película argumental *Conozco a las tres* (1983), que se adentra en la vida de tres amigas de Ciudad de México que mantienen su humor y su independencia en una sociedad dominada por los códigos machistas. Una hermosa producción argumental de veintiocho minutos, dirigida por María Novaro, *Una isla rodeada de agua* (1984), muestra a una muchacha que viaja desde la costa hasta las montañas en busca de su madre.

En la década de los años ochenta hubo esporádicos trabajos de buena calidad de los directores establecidos. Paul Leduc realizó la película *Frida* en 1983, las reminiscencias de la pintora mexicana Frida Kahlo en su lecho de muerte. Es una película que elimina deliberadamente el entorno cultural y político de la época ya que el director creyó que esto hubiera resultado demasiado cacofónico:

> Estoy interesado en una película muda. Inicialmente deseaba hacer una película muda en blanco y negro sobre Tina Modotti, pero no logré reunir el dinero. *Frida*, aunque es una cinta a color, ha sido trabajada como se hacía en los comienzos del cine. En las películas de hoy hay demasiadas palabras. Hemos olvidado los silencios. México es un país de silencios. Frida ofrece el silencio de la introspección, rodeada del ruido del muralismo y de la política[29].

La estructura episódica de la retrospección (*flashback*) se enfoca en los momentos más importantes de la vida de Kahlo, y la plasticidad de las imágenes hace eco a sus mejores trabajos. Otro director interesado en la exploración del silencio es Arturo Ripstein, cuya película *El imperio de la fortuna* (1985) tiene lugar en el remoto interior de México, en el paisaje del novelista Juan Rulfo, cuyos personajes, olvidados por Dios y la Revolución, no tienen libertad de lenguaje ni de acción para escapar de un destino implacable. Ariel Zúñiga continuó el espléndido trabajo realizado en *Anacrusa* (1978) con la esotérica *El diablo y la dama* (1983),

29 Entrevista con Paul Leduc, La Habana, diciembre de 1986.

que tiene lugar en los laberintos del deseo de una mujer que fantasea, desde su cuarto de hotel en París, con un viaje a través de las sórdidas noches mexicanas[30]. Los productores más jóvenes, como Alberto Cortés y Diego López, también realizaron trabajos interesantes.

Desarrollos recientes

El presidente Salinas de Gortari, elegido para el sexenio de 1988 a 1994, reconoció la necesidad de privatizar las empresas del Estado como una precondición para ingresar al Tratado de Libre Comercio entre Norteamérica y México, pero también se interesó por cultivar a la comunidad intelectual y artística con el propósito de realizar inversiones estatales en la industria cinematográfica. El compromiso empezó a tener efecto durante la administración de Ignacio Durán, director de Imcine de 1988 a 1994, a través de varias empresas estatales. La modalidad utilizada fue una mezcla de inversión pública y privada. Conacine se dedicó a la producción, Filmes Azteca se concentró en la distribución, y la exhibición quedó en manos de Cotsa. Por otra parte, las federaciones de trabajadores se cerraron o se privatizaron, y se les impuso la tarea de competir con las compañías de distribución independiente. Imcine se embarcó en una política de cofinanciación de películas, y el éxito y el prestigio logrados por varias películas mexicanas atrajeron la inversión de capital privado de México y del exterior.

El más importante suceso del período fue la película *Como agua para chocolate* (1991), dirigida por Alfonso Aráu. El filme se basa en una novela de mucho éxito escrita por Laura Esquivel, su esposa, quien también redactó el guión. La película se convirtió en la segunda producción extranjera más taquillera de todos los tiempos en los Estados Unidos. Igual suerte ha corrido en todo el mundo después de su estreno. Al tiempo que la cinta lograba tan alto impacto —único en la historia del cine latinoamericano— se abría el camino para otros directores que estaban en procura de ubicar sus trabajos en el exterior. Seis mujeres directoras han filmado ocho películas entre 1989 y 1993: la veterana Matilde Landeta, quien regresó al cine después de 40 años, Maryse Sistech, Busi Cortés, Dana Rotberg, Guita Schyfter y María Novaro. Después de

30 Para un comentario de estas películas, *véase* J. Ayala Blanco, *La condición*, ed. cit., pp. 398-413.

Lola (1989), que funcionó muy bien en los mercados mundiales, María Novaro filmó *Danzón* (1991), que adhiere a la fórmula exitosa de los años treinta y cuarenta, en la que se combina el melodrama con la música y la danza. El danzón, un ritmo caribeño muy popular en los comienzos del cine mexicano, es revivido en Ciudad de México de la mano de la magnífica actuación de la actriz María Rojo al recrear el ambiente del Salón México, un lugar muy popular en la década de los años cuarenta. Otro de los directores que ha sido capaz de captar el sentimiento nostálgico es José Buil en *La leyenda de una máscara* (1989), un homenaje a los luchadores y a la lucha libre en México. También se puede agregar a esta lista Carlos García Agraz, director de *Mi querido Tom Mix* (1991), película en la cual el cine local se convierte, como en *Cinema Paradiso,* en el lugar de las memorias donde las comunidades del barrio comparten las experiencias cinematográficas, las heroínas y los vaqueros legendarios que cubren la pantalla silenciosa. *Mi querido Tom Mix* rescata o viste de nuevo la pantalla con las viejas iniquidades y apasionamientos.

Las películas mexicanas de la última década cubren una interesante variedad de temas. Hay filmes históricos, realizados a propósito del Quinto Centenario, y otros de corte posmoderno. Entre los primeros están *El retorno a Aztatlán* (1989), de Jan Mora Catlett, y *Cabeza de Vaca* (1991), dirigida por Nicolás Echeverría. En otro nivel, Alfonso Cuarón, un joven director, ha realizado una moderna comedia costumbrista y de alcoba acerca de un joven ejecutivo de publicidad —un enérgico Lothario— quien es llevado a creer, por medio de un falso diagnóstico médico elaborado por una de sus frustradas conquistas, que ha contraído sida. *Solo con tu pareja* (1990) manipula exitosamente nuestros más profundos temores. En el período comprendido entre 1989 y 1993 el cine mexicano es el más dinámico de la industria en América Latina. México, sin embargo, no ha solucionado el problema complejo de garantizar la distribución y la exhibición. Los teatros, en manos del capital privado, todavía se ven bloqueados por los productos de Hollywood y se da la paradójica situación de que con frecuencia es más fácil ver el cine mexicano de este período en festivales y en muestras de cine-arte del exterior que en México. También hay expectativa sobre la actuación del nuevo presidente; habrá que ver si logra mantener el interés por la producción o si, por el contrario, dejará agotar uno de los momentos más importantes en la historia del cine mexicano.

Capítulo 7. CUBA: PROYECCIONES REVOLUCIONARIAS

> La falla de nuestros artistas e intelectuales reside en su pecado original: no son verdaderos revolucionarios. Podemos tratar de pedirle peras al olmo, pero, al mismo tiempo, debemos sembrar perales. Vendrán nuevas generaciones que se liberarán del pecado original. (...) Ya hay revolucionarios que vienen cantando la canción del nuevo hombre en la verdadera voz del pueblo. Este proceso tomará tiempo.
>
> Ernesto Che Guevara[1]

En la película *Guys and Dolls* (1950) Marlon Brando lleva a Jean Simmons a La Habana para enamorarla y, de esta forma, ganarle una apuesta a Frank Sinatra. Allí, en medio de un paisaje exótico, ella pierde sus pudorosas inhibiciones aprendidas en el Ejército de Salvación, se embriaga totalmente con crema de coco (coco mezclado con ron), danza de manera excitante y se ve envuelta en un escándalo antes de declarar sus verdaderos sentimientos en una hermosa noche de luna llena en La Habana.

Antes de 1959 ésta era la imagen más típica que tenía el cine sobre Cuba: un exuberante medio ambiente contra el cual los héroes de Hollywood y del cine mexicano debían luchar para realizar sus fantasías. Había muy poco cine comercial en Cuba: sólo 80 largometrajes se realizaron entre 1930 y 1958[2], principalmente melodramas o comedias musicales realizadas a la carrera por aventureros como Ramón Peón. Había pocas películas cubanas, pero mucha gente iba al cine: en los años cincuenta, con una población cercana a los 7 millones de habitantes, la cifra de espectadores llegó a 1.5 millones por semana. Es preciso anotar que una parte muy significativa de la población rural tenía poco o ningún

1 Ernesto Che Guevara, "The Cultural Vanguard", en A. Salkey (ed.), *Writing in Cuba since the Revolution*, Londres, Bogle-l'Ouverture, 1977, pp. 139-140.
2 P. Paranagua, *O Cinema na America Latina*, Porto Alegre, L & PM Editores, 1985, pp. 94-95.

acceso al cine[3]. El fotógrafo Néstor Almendros, quien vivía en Cuba en ese momento, lo reflejó con mucha precisión:

> Aunque parezca paradójico, en ese tiempo Cuba era un lugar privilegiado para ver cine. Primero, a diferencia de España, los cubanos no sabían nada sobre el doblaje, de modo que las películas se exhibían en sus versiones originales con subtítulos en español. Segundo, como éste era un mercado libre, con muy pocos controles del Estado, los distribuidores trajeron a Cuba muchas clases diferentes de películas. De esta forma se lograron ver todas las producciones norteamericanas, incluso las de clase-B que habían tenido problemas para ser presentadas en otros países. También vi cine mexicano, español, argentino, francés e italiano. Se importaban cada año alrededor de 600 películas. Los censores eran muy tolerantes. (...) La Habana era el paraíso para un fanático del cine, pero un paraíso sin ninguna perspectiva crítica[4].

Almendros fue parte de un movimiento de cinematografistas aficionados que fundaron cine clubes y que hicieron sus propios cortometrajes a finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta con la idea de dinamizar una estancada cultura cinematográfica nacional.

En 1985 otro grupo de actores norteamericanos, Christopher Walken, Robert de Niro, Harry Belafonte y Jack Lemmon, viajó a La Habana para asistir al Séptimo Festival de Cine Latinoamericano. Sin duda la cantidad de música y alcohol fue tan formidable como en *Guys and Dolls*, pero las imágenes de Latinoamérica eran muy diferentes ahora que la Cuba revolucionaria era la anfitriona de la reunión anual de cinematografistas latinoamericanos. Los actores norteamericanos tuvieron varias reuniones con los realizadores cubanos y pudieron ver el cine de la Cuba posrevolucionaria, y otras producciones más recientes, creadas por la nueva generación.

La cifra de producción de películas demuestra cuánto se ha desarrollado este sector desde los últimos años de la década de los años cincuenta. Entre 1959 y 1987 Cuba hizo 164 largometrajes (112 argumentales, 49 documentales y 3 de animación), 109 de ellos en color; 1.026 cortos (16 argumentales y 1.010 documentales), 545 en color; y

3 J. Burton, "Cuba", en G. Hennebelle y A. Gumucio Dagrón (eds.), *Les Cinémas de l'Amérique Latin*, París, Lherminier, 1981, p. 262.

4 Néstor Almendros, *A Man with a Camera*, Londres, Faber and Faber, 1985, p. 27.

1.370 noticieros. Todas estas producciones se podían ver en 535 teatros dotados con equipos de 35 mm o en 905 lugares equipados con proyectores de 16 mm[5]. En 1987 se registraron más de 61 millones de entradas, y los espectadores pudieron escoger entre 120 y 130 estrenos por año. De todo este inmenso caudal, cerca del 7% eran películas cubanas, pero que ocuparon el 20% del mercado[6]. Las cifras disfrazan una ligera caída de las audiencias que van a los teatros, y el incremento de público en los lugares donde se proyectan películas de 16 mm, especialmente en las áreas rurales. El descenso de la asistencia a cine es parte de una tendencia mundial consecuencia de la competencia entre el cine y la televisión, pero la declinación no es tan marcada como en otros lugares de Latinoamérica, a pesar de que los cubanos tienen el segundo más alto porcentaje de televisores-habitante en América Latina (después de Argentina)[7], y el número de videos se ha incrementado a unos cientos de miles de grabadoras.

A diferencia de otros realizadores en Latinoamérica, los cubanos casi invariablemente pueden cubrir sus costos en el mercado interno, aunque el precio de la entrada a cine es bajo (1 peso, o 1 dólar al cambio oficial). Una audiencia de menos de 500 mil personas para una película —un elevado número en otros países latinoamericanos— se considera en Cuba como un fracaso. Diez películas han tenido entradas que sobrepasan la cifra de 1'250.000 personas y dos han sobrepasado los dos millones: *El guardafronteras*, de Octavio Cortázar, y *Las aventuras de Juan Quin Quin*, de García Espinosa. Esto representa el 20% de la población. Las películas se amortizan en el mercado interno a pesar de que, comparada con el resto de América Latina, la producción de películas es muy costosa (en promedio 350 mil dólares) por la baja productividad causada por el gran número de trabajadores en cada película (cerca de 50) y el largo tiempo de producción (más de 10 semanas en promedio)[8]. El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) continúa haciendo buenas gestiones con pocos recursos: su presupuesto anual total es de cerca de siete millones de dólares o, crudamente, la

5 Todas las cifras son tomadas de *Cuba: estadísticas culturales 1987*, La Habana, Ministerio de Cultura, 1988.

6 O. Getino, *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías audiovisuales*, Mérida, Universidad de los Andes, 1987, p. 37.

7 *Ibíd.*, Cuadro 8 del Apéndice.

8 *Ibíd.*, p. 37.

mitad de lo que cuesta realizar un largometraje promedio en los Estados Unidos.

Las cifras parecen apuntar hacia un dinámico proceso con la creación y desarrollo de una sólida industria cinematográfica, verticalmente integrada, controlando la producción, la distribución y la exhibición, y alcanzando una gran audiencia local. Sin embargo, ¿es lícito decir que Cuba se encuentra a la vanguardia de la producción cinematográfica y que es un modelo para los demás cinematografistas latinoamericanos? Algunos críticos sugieren que esto no es así. Voy a citar brevemente tres testimonios recientes. Jean Stubbs, la crítica e historiadora británica, señala: "A pesar de que la industria cinematográfica, que a través de los años ha producido algunos excelentes trabajos sobre la Cuba contemporánea, paradójicamente no se ha probado a sí misma en proyectos demasiado riesgosos en los últimos tiempos, la política cinematográfica continúa siendo marcadamente abierta"[9]. Octavio Getino, el crítico argentino, comenta: "Sin embargo, la evolución del cine cubano en años recientes es por momentos complaciente, demostrando las presiones de una población cuyas sensibilidades culturales han evolucionado más lentamente que su desarrollo político"[10]. Y el crítico alemán Peter Schumann dice categóricamente: "El cine cubano es más bien modesto en su vigésimo quinto aniversario. Las grandes ambiciones que causaron el fracaso de más de un cinematografista han sido contenidas. Es tiempo de que los cineastas cubanos encuentren de nuevo su entusiasmo inicial para continuar los experimentos de la década de la búsqueda (los años sesenta)"[11]. Con el fin de examinar las tensiones subyacentes en estas afirmaciones, es necesario hacer un recuento histórico del cine cubano desde 1959.

LOS PRIMEROS AÑOS: 1959-1969

Hay un acuerdo dentro de la literatura crítica en el sentido de que la década de los años sesenta fue el período más significativo en el cine cubano. La industria nació de la nada y, para el final de la década, produjo un número importante de películas. En este espacio sólo indicaremos algunos de los momentos más importantes de ese desarrollo, pues

9 Jean Stubbs, *Cuba: The Test of Time*, Londres, Latin American Bureau, 1989, p. 19.
10 O. Getino, *op. cit.*, p. 38.
11 Peter Schumann, *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa, 1987, p. 179.

el tema ya ha sido trabajado exhaustivamente en otra parte[12]. El ICAIC se fundó el 24 de marzo de 1959, tres meses después del triunfo de la Revolución, y formó parte del proceso de efervescencia cultural que acompañó la victoria. En los primeros meses y años no tuvo una dirección particular que definiera la naturaleza y las funciones de la producción cultural, aparte del acento sobre la educación: la campaña de alfabetización empezó en enero de 1961 y ayudó a elevar el nivel de lectoescritura, que en 1958 era del 76%, al 98% en 1988. Muchas diferencias ideológicas y tendencias estéticas que estaban representadas entre los intelectuales y artistas empezaron a definir las nuevas posibilidades que ofrecía la Revolución. Cuba (*véase* Capítulo 3) se convirtió en un paraíso o en un ejemplo para muchos intelectuales de América Latina. El mexicano Carlos Fuentes escribió *La muerte de Artemio Cruz* en La Habana en 1960. Diez años más tarde Fuentes sería calificado por los cubanos como un pequeñoburgués, lacayo del imperialismo, en un reflejo de las inflexibles actitudes ideológicas resultantes de las crisis políticas y económicas de la década de los años setenta[13]. En esos primeros momentos, sin embargo, parecía que Cuba ofrecía una oportunidad para la liberación cultural nacional y continental. El cine fue percibido como una parte muy importante de esta lucha en el continente.

El ICAIC remplazó a la organización Cine Rebelde, que había sido creada inmediatamente después de la Revolución con el fin de filmar documentales sobre las primeras semanas de este proceso. Había un pequeño núcleo de realizadores con alguna experiencia. Mirando hacia atrás, en un corto documental independiente hecho en 1954, *El mégano*, encontramos que el equipo de producción estaba conformado por los primeros realizadores de la Revolución: Julio García Espinosa, Tomás

12 Especialmente en M. Chanan, *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba*, Londres, BFI, 1985, un libro dedicado en su mayoría a los años sesenta. *Véanse* también J. Burton, "Cuba", ed. cit., y tres ediciones de la revista cinematográfica norteamericana *Jump Cut*, que proveen un *dossier* sobre los 20 años del cine revolucionario cubano: Parte 1, en *Jump Cut*, Nº 19, diciembre de 1978; Parte 2, Nº 20, mayo de 1979; y Parte 3, Nº 22, mayo de 1980. Para una bibliografía detallada del cine cubano, *véase* J. Burton, *The New Latin American Cinema: An Annotated Bibliography 1960-1980*, Nueva York, Smyrna Press, 1983.

13 Para ampliar la historia del ataque contra Carlos Fuentes, *véase* R. Fernández Retamar, *Calibán: apuntes sobre la cultura de Nuestra América*, Buenos Aires, La Pléyade, 1973. Fuentes tomó su desquite literario en *Cristóbal Nonato* (1987), en el cual un crítico caribeño es devorado por las hienas.

Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara, Jorge Haydu y Jorge Fraga. García Espinosa y Gutiérrez Alea también habían estudiado en el Centro Sperimentale en Roma, tal como lo había hecho Néstor Almendros, quien más tarde hizo un polémico recuento de lo que pasó en aquel tiempo[14]. El ICAIC era una entidad estatal dirigida por Alfredo Guevara y administrada por los cinematografistas que buscaban modificar las condiciones de producción, distribución y exhibición existentes hasta entonces.

Los problemas eran numerosos y tenían que ser resueltos día tras día. ¿Cómo hacer películas con una infraestructura técnicamente pobre? ¿Cómo preparar a los nuevos directores? ¿Cómo definir la naturaleza del cine revolucionario? ¿Cómo alterar la exhibición y cambiar los gustos de los espectadores, que habían sido alimentados por las imágenes y los géneros de Hollywood? ¿Cómo buscar nuevas audiencias? Inicialmente los recursos disponibles se emplearon para filmar documentales y noticieros cinematográficos (Cuba, desde 1950, tenía una importante tradición en noticieros comerciales). La sección de noticieros le fue encargada a Santiago Álvarez, quien declaró que su intención era "poner el noticiero al servicio del lenguaje del cine; esto será para nosotros el objetivo más importante"[15]. Como solamente había dinero para hacer más o menos 60 copias para 550 teatros, los noticieros se realizaron de tal forma que pudieran servir como un registro permanente de la Revolución, y no perdieran actualidad, como les ocurría, por ejemplo, a los boletines de noticias en televisión. Los primeros noticieros tuvieron gran cantidad de material qué grabar: la reforma agraria de marzo de 1959, la nacionalización de las centrales azucareras en febrero de 1960, la expropiación de propiedades de los Estados Unidos en 1960, la nacionalización de los bancos, los cambios en las alianzas internacionales y la abortada invasión de Bahía Cochinos en abril de 1961. También se produjeron documentales rápidamente y con diversas calidades, como era de esperarse en una industria rudimentaria que apenas empezaba a buscar su desarrollo. Las películas argumentales fueron apareciendo poco a poco: el patrón normal para un aspirante a director era progresar desde la producción de cortos documentales didácticos hasta la realización de un largometraje. El equipo heredado del período

14 N. Almendros, *op. cit.*, pp. 30-36.

15 Santiago Álvarez, "La noticia a través del cine", en *Cine Cubano*, Nos. 23-25, septiembre-diciembre de 1964, p. 44.

de Batista era viejo y pesado, y la industria no pudo, inicialmente, comprar las nuevas y livianas cámaras de 16 mm que se podían cargar sobre el hombro para darle gran flexibilidad e inmediatez a la realización de documentales.

Algunos directores conocidos llegaron a la isla para ofrecer su consejo y experiencia. Chris Marker, director francés, realizó *Cuba sí*, tal vez el documental más importante de principios de los años sesenta. Joris Ivens, director holandés, un veterano de la guerra civil española y del conflicto chino-japonés en la segunda guerra mundial, también pasó algún tiempo en Cuba trabajando el género documental. Aconsejó de manera brillante a los jóvenes realizadores:

> En las cooperativas, en los centros industriales, ustedes ven la dedicación de toda la población en la construcción de su propio destino. Si se me permitiera dar una palabra de consejo a los jóvenes cineastas de Cuba, diría que ésta es la mejor lección de cine para ustedes. Olviden los problemas de la técnica o del estilo. Eso vendrá con el tiempo. Lo más importante es permitir que la vida entre en sus *estudios*; así no se convertirán en burócratas de la cámara. Filmen rápidamente y tan directo como sea posible, no importa lo que esté sucediendo. Acumular material de primera mano puede considerarse como la mejor manera de alcanzar un cine con características nacionales[16].

José Massip y Jorge Fraga actuaron como asistentes de Ivens durante su estadía en Cuba, y fueron dos de los jóvenes directores que empezaron a hacer sus primeros cortos, algunas veces superando y otras cayendo en la trampa expuesta por Ivens, de ser "burócratas de la cámara". Sería Santiago Álvarez quien, en unos pocos años, establecería los patrones radicales e innovadores para la realización de documentales. Un cine maduro tardaría en aparecer, aunque los primeros años de la década de los sesenta sirvieron como un período de aprendizaje.

CULTURA Y REVOLUCIÓN: LOS PRIMEROS DEBATES

García Espinosa hizo una exhaustiva crítica de los primeros cuatro años de realización cinematográfica en *Cine Cubano*, en 1964. El artículo es interesante por muchas razones. Aparte de su crítica a películas individuales, alude a dos amplias áreas de debate que posteriormente dividi-

16 "Joris Ivens en Cuba", en *Cine Cubano*, Nº 3, noviembre de 1960, p. 22.

rían a la comunidad artística: ¿Qué clase de películas cubanas debían hacerse y qué películas debían exhibirse? Ambas áreas crearon preguntas fundamentales para pensar el papel del cine en la Revolución. La exhibición pasó a ser un delicado problema. Debido a la nacionalización gradual de la distribución y de los circuitos de exhibición, la fuga de las compañías norteamericanas y el boicot al comercio, hubo mucho tiempo de pantalla disponible para un público acostumbrado a disfrutar del cine de Hollywood. García Espinosa señala las tensiones causadas por la importación de películas del bloque socialista para llenar estos vacíos, una vez que Estados Unidos endureció las relaciones diplomáticas con Cuba en 1961, obligando a la isla a hacer alianzas con la URSS y otros países de Europa:

> Nuestro mundo cinematográfico recibió de pronto una avalancha de películas socialistas. Cuando el mercado de las producciones norteamericanas, con cientos de estrenos anuales —que previamente habían alimentado a 518 salas en el país—, se cerró, la adquisición de películas socialistas no obedeció a un riguroso criterio de selección porque habríamos puesto en peligro los empleos de miles de trabajadores. (...) Así, ahora vemos las películas más importantes del mundo capitalista y las más interesantes, pero también las peores películas de los países socialistas. Sorprendentemente, algunas personas han empezado a idealizar los productos más mediocres de las sociedades capitalistas[17].

Tal vez no tan sorprendentemente, dada la oferta de películas socialistas: debió ser difícil acostumbrarse a las imágenes de los trabajadores ejemplares de Europa Oriental después de una dosis de estrellas de Hollywood. El cine checoslovaco fue dinámico en este período, pero no puede decirse lo mismo del de Rusia o del de la RDA. Incluso lo *mejor* del mundo capitalista —el neorrealismo italiano, el cine independiente británico y la *nueva ola* francesa— presentaba problemas. La *nueva ola* francesa, por ejemplo, ofreció lecciones de cine a bajo costo, pero la anonimia existencialista mostrada en muchas de sus películas no siempre fue vista como un modelo ejemplar en Cuba. La exhibición siguió siendo un problema durante más de treinta años. La prin-

17 J. García Espinosa, en *Cine Cubano*, Nos. 23-25, septiembre-diciembre de 1964, p. 16.

cipal solución fue reducir drásticamente el número de estrenos a cerca de 120 películas por año (de 500 ó 600 que se estrenaban antes).

La Revolución también buscó educar al público en varias formas. La Cinemateca fue fundada bajo la dirección de Héctor García Mesa, y esta entidad programó ciclos de películas tomadas de los archivos existentes. Más tarde durante la década, la televisión ofreció programas de crítica cinematográfica —en particular *24 cuadros por segundo*, dirigido por Enrique Colina, que examinó los sustratos ideológicos de las películas que se encontraban en pantalla en el país—. La revista *Cine Cubano* fue fundada en 1960 con las mismas intenciones educativas, y ha aparecido más o menos regularmente por cerca de treinta años.

Otro vehículo fundamental para ampliar la distribución de películas y fomentar el debate crítico en el país fue el cine móvil. En abril de 1962 se montaron equipos de proyección en la parte trasera de 32 camiones soviéticos que comenzaron a viajar por las provincias, buscando llegar a las comunidades que no tenían acceso al cine. Sólo en el primer año hubo 800 exhibiciones que cubrieron una audiencia de casi dos millones de personas[18]. El entusiasmo y la maravilla de esos primeros encuentros con el cine fueron captados en *Por primera vez* (1967), cortometraje realizado por Octavio Cortázar, donde un equipo de filmación acompaña a una unidad móvil a un distrito apartado y filma las reacciones de la audiencia. Fidel Castro, en un discurso durante el Primer Congreso del Partido Comunista Cubano en diciembre de 1975, señaló el desarrollo de esta iniciativa: "El trabajo del cine móvil —dijo Castro— es la experiencia más interesante en la formación de un nuevo público. La carencia de cine en las zonas rurales era una de las manifestaciones de la profunda diferencia de oportunidades que habría entre la población de las ciudades y la del campo. En estos años el cine móvil ha realizado 1'603.000 exhibiciones para 198'200.000 espectadores. Tenemos ahora 620 salas de cine con equipos de 16 mm, 112 proyectores en camiones, 480 en diferentes sitios fijos, 22 sobre mulas o transportados por otros animales y 2 en lanchas"[19].

18 "En Cuba el cine busca al público", en *Cine Cubano*, Nº 13, agosto-septiembre de 1963, pp. 13-20.

19 F. Castro, citado en *Política cultural de la Revolución Cubana: documentos*, La Habana, Editorial de Ciencias, 1977, pp. 74-75.

Estos locales fijos de exhibición estaban diseminados alrededor del país en escuelas, fábricas y centros culturales de los vecindarios. Hoy el cine móvil es un símbolo de los tiempos de los pioneros porque ha sido remplazado gradualmente por el video. Así, la exhibición es variada, aunque el boicot de los Estados Unidos y la carencia de fuertes reservas financieras hacen que las adquisiciones en el mercado abierto sean limitadas. Una combinación de compañías de producción y distribuidores que simpatizan con Cuba (la Sundance Institution, de Robert Redford, y los Estudios Zoetrope, de Francis Ford Coppola, han sido particularmente generosos), junto con un sutil contrabando, ayudan a llenar los vacíos.

El artículo de García Espinosa también se refiere a un área empañada por las simplificaciones y las recriminaciones amargas: la función del artista en la Revolución. El autor se refiere a las polarizaciones que existen:

> De un lado el chauvinismo, y del otro el cosmopolitismo; de un lado la tradición, y de otro la moda; de un lado el sectarismo, de otro la especulación pseudofilosófica; de un lado la intransigencia revolucionaria, del otro la utopía liberal. La confusión espiritual crea sus propios mitos. (...) Esos extremos primitivos siempre producen resultados infortunados. Es necesario que los realizadores, por sí mismos, tengan como principal tarea el deber de encontrar una relación más directa con la realidad[20].

El choque entre las vanguardias políticas y artísticas fue tal vez inevitable cuando la Revolución comenzó a definir sus términos: el sueño de fusionarlas había sido siempre una de las utopías del siglo XX, y era optimista pensar que Cuba podía resolver los dilemas de manera satisfactoria. En el sector del cine los problemas comenzaron con *PM*, un cortometraje realizado por Saba Cabrera Infante (hermano del novelista Guillermo Cabrera Infante, editor por ese entonces de la sección cultural del periódico *Lunes de Revolución*) y Orlando Jiménez, en el estilo del cine independiente. De acuerdo con fuentes de segunda mano, la película muestra grupos de gente vagando, bebiendo y hablando en el malecón, y fue televisada en un programa organizado por *Lunes*. El ICAIC no permitió su exhibición en los teatros sobre la base de que mostraba

20 J. García Espinosa, *op. cit.*, p. 20.

imágenes contrarias a los ideales de la Revolución. Esto causó conmoción entre los círculos intelectuales[21]. El momento de la prohibición fue importante: seis semanas después de la invasión a Bahía Cochinos, cuando las sensibilidades estaban naturalmente encendidas. Pero la disputa creció en intensidad y posteriormente condujo a la intervención de Fidel Castro, quien se entrevistó con los protagonistas en la Biblioteca Nacional en junio de 1961 y promulgó su veredicto en su famoso discurso: "Palabras a los intelectuales". Este planteamiento sentaría las directrices para la siguiente década:

> La Revolución tiene que entender la situación real y actuar, por lo tanto, de tal manera que todo el grupo de artistas e intelectuales que no son genuinos revolucionarios puedan encontrar dentro de la Revolución un lugar para trabajar y crear, un lugar donde su espíritu creativo, aunque no sean escritores y artistas revolucionarios, tenga la oportunidad y la libertad para expresarse. Esto significa: todo dentro de la Revolución, nada contra la Revolución[22].

Aquí Castro estaba señalando la necesidad de una transición, en términos de Gramsci, del intelectual *tradicional* al intelectual *orgánico*, reconociendo la necesidad de *compañeros de viaje*, pero también admitiendo que esos compañeros debían comprometerse en el largo plazo (por largo plazo, léase una década, hasta el Caso Padilla de 1971). Dicha transición tendría sus víctimas: en el mundo del cine, algunos directores que habían estado con el ICAIC en los primeros años salieron del país: Néstor Almendros, Fernando Villaverde (quien salió después del debate sobre su primer largometaje, *El mar*, que no fue estrenado en 1965), Fausto Canel, Alberto Roldán, Roberto Fandiño y Eduardo Manet (el principal crítico de *Cine Cubano* desde comienzos hasta mediados de los años sesenta).

Algunos de esos realizadores han tenido exitosas carreras en los Estados Unidos. Los más importantes son Orlando Jiménez Leal, uno de los directores de la notoria *PM*, y, por supuesto, Néstor Almendros, qui-

21 Para una condena del ICAIC, *véanse* G. Cabrera Infante, "Bites from a Bearded Crocodile", en *London Review of Books*, 4-17 de junio de 1981; N. Almendros, *op. cit.*, pp. 34-29, y Carlos Franqui, *Family Portrait with Fidel*, Londres, Cape, 1983, pp. 34-39. Para una defensa, *véase* M. Chanan, *op. cit.*, pp. 100-109.

22 Fidel Castro, "Words to the Intellectuals", en Lee Baxandal (ed.), *Radical Perspectives in the Arts*, Harmondsworth, Penguin, 1972, p. 276. El texto original en español fue publicado en *Política Cultural de la Revolución Cubana: documentos*, ed. cit.

zás el más importante fotógrafo del cine. Éstos y otros cinematografistas hablarían cada vez más en contra de la Revolución Cubana a principios de los años ochenta, después de que una nueva ola de exiliados, los *marielitos,* desembarcó en las costas de Miami, luego de ocupar algunas embajadas en La Habana. Como resultado del éxodo de los *marielitos* apareció una serie de artículos, libros y películas realizados por los más connotados artistas intelectuales cubanos en el exterior. Jiménez había hecho carrera en Nueva York con la fundación de una agencia de publicidad al lado del camarógrafo Emilio Guede. Su primer largometraje, *El super* (1980), fue, de acuerdo con los créditos, una comedia cubano-americana, hecha por "el pueblo que les trajo la rumba, el mambo, *a Ricky Ricardo, los daiquirís, los buenos cigarros, a Fidel Castro, el* chachachá, los restaurantes cubano-chinos, más los plomeros de Watergate"[23]. *El super* narra las aflicciones y tribulaciones de un cubano, supervisor de un edificio en Queens, que sueña con volver a Cuba, pero finalmente sólo puede optar por Miami. La cinta tuvo un gran éxito internacional y ayudó a establecer la compañía productora Guede Films, como respaldo para los cinematografistas cubanos.

Las dos películas más importantes hechas por Jiménez, en unión con Néstor Almendros y Carlos Franqui, fueron *La otra Cuba* (1983) y *Conducta impropia* (1984). Las dos usan el mismo formato de mezclar los testimonios de los intelectuales con la voz del pueblo, al abordar el tema de la libertad sexual —en particular homosexual— y política. Las películas condenan las violaciones a los derechos humanos en Cuba. En ambos casos las entrevistas con la gente común son más refrescantes y convincentes que los sapientes y un poco autocomplacientes intelectuales. Las dos películas se concentraron, veinte años después, en la división de la comunidad intelectual en los años sesenta, cuando las presiones políticas demandaban nuevos compromisos del sector, una situación que el ICAIC quería negociar.

En su defensa, debe decirse que el ICAIC rápidamente condenó el sectarismo de los elementos más intransigentes de la élite política, defendió la pluralidad artística y creó una organización proteccionista para los artistas de otras disciplinas cuya experimentación fue condenada. El arte del afiche cinematográfico fue fortalecido por el ICAIC, en particular por Saúl Yelin; en un momento en que el arte moderno era con-

23 Guillermo Cabrera Infante, "Cuba's Shadow", en *Film Comment,* junio de 1985, p. 44.

denado en el bloque socialista, esos afiches reflejaron una refrescante heterodoxia y creatividad, mostrando que el *pop* y otras formas podían ser redescubiertas y cargadas con nuevos significados. La música popular también se benefició del patronazgo del ICAIC. La joven cultura de los años sesenta no fue recibida con simpatía por la mayoría de los sectores de la Revolución —era vista como una decadencia imperialista—. En tal clima de moralismo, la música *pop* fue condenada como una manifestación de la invasión cultural y fue eliminada de los medios en 1968. Por supuesto, 1968 fue el año de la *heroica guerrilla*, una época en la que el compromiso en el arte era sentido como una poderosa prioridad (el mismo Che hizo un análisis más sutil de la cultura que aquél realizado en defensa de su propio *ejemplo*). Hubo poco espacio para aquellos que eran percibidos como poetas y músicos estériles, como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, los cuales encontraron refugio en el recién creado Grupo Sonora Experimental en el ICAIC, dirigido por el innovador y creativo guitarrista y compositor Leo Brouwer, quien había sido el responsable de las bandas sonoras de muchas películas del ICAIC. Ciertos escritores que habían caído en desgracia —el caso más notable es el del polifacético Jesús Díaz— también se movieron hacia el ICAIC.

En síntesis, los debates sobre la cultura durante los años sesenta fueron intensos. Aún no ha sido contada la historia exacta de los desarrollos y proscripciones. En la actualidad, como se demuestra en *Improper Conduct*, los reclamos de los exiliados son demasiado maniqueos. Los cubanos de la Revolución, a su turno, están a la defensiva y demasiado ansiosos de cuestionar a los intelectuales pequeñoburgueses de derecha, que hablan en términos abstractos sobre la libertad. La notoriamente intransigente declaración de Fidel Castro en el momento en que comenzaba a despertar la reacción internacional al Caso Padilla es todavía lo bastante fuerte como para poner nerviosos a los críticos: "Nosotros —dijo— no rendimos tributo a los falsos valores que reflejan las estructuras de las sociedades que desprecian a nuestro pueblo. Rechazamos las pretensiones de la mafia de los pequeñoburgueses de pseudoizquierda que se convierten en la conciencia *crítica* de la sociedad. La conciencia crítica de la sociedad es el pueblo mismo y, en primer lugar, la clase trabajadora. El hecho de ser intelectual —agregó— no amerita ningún privilegio especial. Los hipócritas es-

tarán contra Cuba. Los intelectuales verdaderamente honestos y revolucionarios comprenderán lo justo de nuestra posición"[24].

Sin embargo, han pasado dos décadas desde la formulación de esta afirmación; las condiciones en Cuba son ahora diferentes y las investigaciones futuras deben mirar más profundamente el campo cultural de mediados hasta finales de los años sesenta. Fracasar en ello significaría perpetuar los viejos mitos, contribuyendo a un diálogo de sordos.

EL CINE REVOLUCIONARIO ALCANZA LA MAYORÍA DE EDAD

El artículo de García Espinosa de 1964 muestra las opiniones divididas en torno a la calidad del cine cubano. Era claramente una época de transición. Sin embargo, algunos años después de su apreciación se producirían trabajos que marcarían una verdadera madurez de la industria cinematográfica: los radicales documentales de Santiago Álvarez y los largometrajes de García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás y Octavio Gómez. Santiago Álvarez creó un nuevo tipo de noticiero cinematográfico y empezó a trabajar el género documental, convirtiendo la escasez en *significante*, reciclando fuentes de segunda mano como fotos, *clips* televisivos y desarrollando un *collage* cinematográfico de alta calidad poética y gran efectividad política. Sus documentales más conocidos exploran los acontecimientos y personalidades más importantes de los años sesenta: *NOW* (1965), acerca del movimiento de los derechos civiles en Estados Unidos; *Hanoi martes 13* (1967), biografía de Ho Chi Minh; *79 primaveras* (1969); *Hasta la victoria, siempre* (1967), sobre la muerte del Che, y *LBJ* (1968)[25]. Pastor Vega, José Massip y Sara Gómez, entre otros, también hicieron importantes documentales en este período.

En cuanto a largometrajes, 1966 —la fecha de realización de *La muerte de un burócrata*, dirigida por Gutiérrez Alea— señaló el comienzo de una era creativa. La película tiene un salvaje estilo cómico e incluye homenajes a grandes de la comedia como Chaplin, Harold Lloyd y Laurel y Hardy. Es un ataque divertido pero devastador a la estandarización burocrática y artística; su secuencia inicial muestra a un trabajador asesinado en una línea de producción que hace constantemente bustos

24 F. Castro citado en *Política cultural*, ed. cit., pp. 61-63.
25 Para un análisis más extenso sobre el trabajo de Álvarez, *véase* M. Chanan (ed.), *Santiago Álvarez*, Londres, BFI Dossier 2, 1980.

de José Martí. García Espinosa continuó con otra comedia, *Las aventuras de Juan Quin Quin* (1967), en la cual el héroe epónimo atraviesa una serie de picarescas aventuras antes de convertirse en guerrillero. García Espinosa también juega con las fórmulas del cine de Hollywood, revelando su convencionalismo. Debido a la creatividad de sus parodias, la película fortalece y subvierte simultáneamente los estereotipos del hombre fuerte y silencioso, y de la heroína desamparada.

Después de estas películas, la comedia desapareció de las pantallas durante un largo período de casi quince años. Se sentía la necesidad de recrear la historia y recuperar la memoria popular en un estilo más épico. Cuando se celebró el primer centenario del grito de independencia (1968), *La primera carga al machete*, de Gómez, tomó como tema principal las primeras batallas de Máximo Gómez por la independencia. Gómez, el cinematografista, mezcla deliberadamente las formas tradicionales y modernas de la narrativa, empleando tanto la historia oral, encarnada por el trovador caminante (Pablo Milanés) que comenta la acción, como la entrevista documental que recoge el testimonio de soldados y caudillos durante el desarrollo del conflicto. Gómez también emplea el alto contraste de la fotografía en blanco y negro para producir un gran efecto que capta la textura y granulación de los primeros daguerrotipos[26]. A través de algunas herramientas similares, el pasado se hace presente y el presente pasado, haciendo un paralelo inevitable entre Máximo Gómez y el Che Guevara. El exuberante trabajo de cámara y la sobreexposición de la película, especialmente en las dramáticas escenas finales, han sido caritativamente llamadas expresionismo abstracto, aunque para algunos críticos esta experimentación se hace casi insoportable, estropeando el efecto del machete, el instrumento de trabajo que se ha convertido en el arma de la revolución popular[27].

Otra reconstrucción histórica altamente exitosa, *Lucía* (1968), de Humberto Solás, toma tres protagonistas femeninas en los momentos cruciales de la historia: una aristócrata de la provincia en la década de 1890, una joven pequeñoburguesa que se ve involucrada en la lucha contra la dictadura de Machado en los años treinta (un período sobre el cual Solás volvería en *Un hombre de éxito*, de 1986), y una mulata en el

26 *Véase* el análisis de M. Chanan en *The Cuban Image*, ed. cit., p. 248.
27 Daniel Díaz Torres, "La primera carga al machete", en *Cine Cubano*, Nos. 56-57, mayo-agosto de 1969, p. 18.

período posrevolucionario. Solás es un director que emplea frecuentemente las convenciones del melodrama, un género generalmente cuestionado por los críticos latinoamericanos como un despliegue de una conciencia falsa y lacrimosa[28]. Un análisis de este tipo, como hemos visto, es demasiado simplista porque parece equiparar el melodrama con una tragedia decadente o un realismo fallido, formas de segunda clase de la cultura de masas. Solás emplea hábilmente los elementos melodramáticos en las dos primeras partes de *Lucía*, "como elementos constitutivos de un sistema de puntuación que da color expresivo y contraste cromático a la historia, mediante la orquestación de los altibajos emocionales de la intriga"[29], introduciendo de esta manera el *melos* en el drama[30]. Cuando Solás se ciñe al melodrama, trabaja bien; cuando se libera de él, los resultados pueden ser lamentables, como en 1982, cuando empleó casi todo el presupuesto del ICAIC para ese año en la realización de *Cecilia*, un novelón de seis horas en el que deforma la gran novela del siglo XIX *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde. La tercera parte de *Lucía*, por otro lado, es un ataque fresco, inteligente y vívido del machismo en el campo.

La función del intelectual en la Revolución había estado en la agenda a lo largo de los años sesenta. La exploración más interesante del problema en cualquier medio cultural se encuentra en *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Gutiérrez Alea, basada en una novela de Edmundo Desnoes. Probablemente ésta ha sido la película cubana más discutida[31], y aquí no tenemos espacio suficiente para examinarla en detalle. El mismo Gutiérrez Alea dice del protagonista:

> En un sentido, Sergio representa el ideal que cada hombre, con esa particular mentalidad (burguesa), desearía llegar a ser: rico, atractivo,

28 El análisis más conocido del melodrama es el realizado por Enrique Colina y Daniel Díaz Torres, publicado por primera vez en *Cine Cubano* y traducido al inglés como "Ideology of Melodrama in the Old Latin American Cinema", en Zuzana M. Pick (ed.), *Latin American Film Makers and the Third Cinema*, Ottawa, Carleton Film Studies, 1978.

29 T. Elsaesser, "Tales of Sound and Fury", en C. Gledhill (ed.), *Home is where the Heart is: Studies in Melodramá and the Woman's Film*, Londres, BFI, 1987, p. 50.

30 C. Gledhill, "The Melodramatic Field: An Investigation", en *Home is where the Heart is*, ed. cit., p. 30.

31 Para una descripción de la película, *véase* M. Chanan, *The Cuban Image*, ed. cit., pp. 236-247, y la sección sobre Gutiérrez Alea en la bibliografía de J. Burton en *The New Latin American Cinema*, ed. cit.

inteligente y con acceso a los estratos altos de la sociedad y a hermosas mujeres que desean acostarse con él. Es decir, la gente se identifica, de alguna manera, con él como personaje. Las películas juegan con esta identificación. (...) Pero, ¿qué ocurre después? A medida que se desarrolla la película uno empieza a percibir no sólo la visión que tiene Sergio de sí mismo, sino también la visión que de la realidad tenemos nosotros, los realizadores del filme. La película corresponde a nuestra visión de la realidad y también a muestra visión crítica del protagonista. Poco a poco el personaje empieza a destruirse a sí mismo, precisamente porque la realidad empieza a derrotarlo, dada su incapacidad de actuar. Al final de la cinta el protagonista termina como una cucaracha, aplastado por su propio miedo, por su impotencia, por todo[32].

En consecuencia, los espectadores también deben reexaminar estos valores que los han hecho identificarse con Sergio. También es muy importante el que Sergio sea un escritor fracasado, un intelectual que tiene acceso, por ejemplo, al mismo Gutiérrez Alea (que aparece en su propia película, al lado de otros muchos intelectuales) y a las oficinas del ICAIC. Sergio lleva a su más reciente conquista al ICAIC para que ella consiga una audición. Con Gutiérrez Alea ven una serie de cortos pornográficos livianos que el director ha encontrado en algún lugar de los estudios del ICAIC, un remanente de los censores de Batista. El director dice que los usará en una película que está realizando. Siempre pesimista, Sergio pregunta si la película será exhibida y el director le responde afirmativamente. La película será un *collage*, dice, que tendrá un poco de todo. La película a la que se refiere Gutiérrez Alea es la película que estamos viendo, un trabajo que explora, a través de la sutil intercalación del documental y los elementos de ficción, los diferentes niveles del compromiso de los intelectuales, el abismo entre el director y su personaje de ficción.

La escala temporal de la película es importante. Fue realizada en 1968 pero se refiere a un período más temprano de la década: la invasión de Bahía Cochinos en abril de 1961 y la crisis de los misiles, cuando Kennedy y Kruschev acordaron retirar las tropas y armas soviéticas de Cuba, a cambio de la garantía de que la isla no sería objeto de una agresión por parte de Occidente. La película se ocupa de la consolidación de

32 T. Gutiérrez Alea, citado por J. Burton (ed.), *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Film Makers*, Austin, University of Texas Press, 1986, p. 119.

la Revolución de cara a la agresión imperialista de los Estados Unidos, retratando una Revolución en proceso, un pueblo constantemente alerta y la necesidad del compromiso en todos los sectores de la sociedad. Estos sentimientos fueron muy importantes a finales de los años sesenta en un país que trataba de sobrevivir el severo bloqueo económico y de vencer la interferencia militar y política proveniente del exterior. Después de que el proceso de industrialización acelerada de mediados de los años sesenta llegó a su final, el énfasis fue puesto de nuevo en el monocultivo, y el país se puso como meta la producción de 10 millones de toneladas de azúcar en 1970. *Memorias* apoya este proceso de movilización, pero no de una manera maniquea. Muestra que la Revolución no está conformada por *nuevos* hombres y mujeres estereotipados y ejemplares (el sueño del Che Guevara aún estaba lejos de alcanzarse), sino de individuos todavía afectados por deseos y aspiraciones contradictorios. Esto hace más eficaz el resultado final de la película.

LOS AÑOS SETENTA

Hacia el final de *Memorias*, Sergio es confinado en arresto domiciliario, mientras afuera el pueblo se moviliza en defensa de la Revolución durante la crisis de los misiles. A través de la televisión, Fidel lee su memorable discurso:

> Nadie va a venir a inspeccionar nuestro país porque a nadie le hemos dado ese derecho. Nunca renunciaremos a la prerrogativa soberana que tenemos dentro de nuestras fronteras para tomar las decisiones y para ser los únicos que inspeccionan algo. Cualquiera que intente inspeccionar nuestro país debe estar preparado para venir en uniforme de combate[33].

Sergio revisa un periódico: una caricatura muestra a un hombre con un signo de interrogación sobre la cabeza. Al final de la tira cómica, el signo de interrogación lo aplasta contra el suelo. No hay lugar para el cuestionamiento individual cuando el sujeto rechaza cualquier compromiso con la realidad social. Esto fue particularmente cierto durante el período de 1968 (cuando se produjo la película) a 1971 (el Caso Padilla), cuando el cerco a la economía, no haber podido producir una cose-

33 Citado por M. Meyers (ed.), en *Memories of Underdevelopment: the Revolutionary Films of Cuba*, Nueva York, Grossman, 1973, p. 106.

cha de 10 millones de toneladas de azúcar, la violencia contrarrevolucionaria y el aislamiento político ayudaron a formar una mentalidad combativa que estaba ampliamente justificada. En estas circunstancias, la crítica del poeta Padilla al régimen, su encarcelamiento y su consiguiente y un poco abyecta retractación pública enfurecieron a algunos intelectuales norteamericanos, europeos y latinoamericanos, que escribieron dos cartas abiertas al régimen cubano quejándose del pésimo trato dado a Padilla[34].

Cualesquiera que fueran los aciertos y errores en este caso, Michael Chanan, el crítico inglés que ha escrito la más completa historia del cine cubano hasta la fecha, parece equivocarse cuando afirma:

> El asunto fue marginal para el ICAIC. Los métodos colectivos de trabajo en el Instituto Cinematográfico sirvieron para salvar a los cinematografistas de la permanente sensación de aislamiento que tantas veces afecta a los escritores. Los mismos cubanos nunca han participado en el incidente, y se desilusionaron irritantemente por las inamistosas y agresivas reacciones de Europa[35].

Esto sugiere una cierta timidez en la reacción cubana. Sin embargo, en 1971, Castro, como en su discurso de la crisis de los misiles, fue agresivamente desafiante. Ambos discursos expresaban el mismo sentimiento autocrático: nosotros no estamos interesados en la *inspección* de los extranjeros; quienes nos critican son lacayos del imperialismo; los intelectuales honestos y revolucionarios sabrán comprendernos y apoyarnos. La afirmación del ICAIC en *Cine Cubano* no puede considerarse *marginal*. Dicha afirmación trata de ser aun más radical que Fidel Castro:

> Es necesario desenmascarar este coro gimiente, cuyo único objetivo cultural es separar la cultura de la vida. La libertad de expresión de una minoría es sólo eso, la libertad de expresión de una minoría, y la dominación aristocrática y elitista de esta minoría es casi siempre otra cosa. (...) Un escritor se ha retractado; es bueno que él y otros como él estén preparados para el cambio. Esto es lo importante: tener un mínimo de sensibilidad para saber quién es y dónde está el verdadero enemigo; un mínimo de sensibilidad para poner los problemas en el orden co-

34 Hay varias discusiones sobre el Caso Padilla, en particular en el *Index on Censorship*, Vol. 1, Nº 2, 1972, pp. 65-134, y en *Libre*, No. 1, septiembre-noviembre de 1971, pp. 95-145.

35 M. Chanan, *The Cuban Image*, ed. cit., p. 257.

rrecto; un mínimo de sensibilidad para no estar por fuera del juego [una referencia al libro de poemas con el que Padilla había ganado un concurso]. (...) No es cuestión de permanecer callados sobre nuestros errores: somos los primeros en analizar estos errores. Es cuestión de repudiar de un modo revolucionario los ataques a traición, la crítica insidiosa y el análisis imparcial que preparan el terreno y ablandan a la opinión pública para facilitar la agresión directa del enemigo[36].

Al mismo tiempo, Roberto Fernández Retamar publicaba su famoso y polémico ensayo *Calibán* que, glosando *La tempestad,* ve a muchos intelectuales latinoamericanos, como Carlos Fuentes, como arielistas serviles de Próspero, el amo colonial, y a los cubanos como los inflexibles y nacionalistas Calibanes que se rebelan contra Próspero y aprenden *cómo maldecir*. Estas afirmaciones se suman a la lucha cubana contra los demonios, para parafrasear el título de la película de Gutiérrez Alea realizada ese año, no a una escaramuza *marginal.*

Culturalmente, la Cuba revolucionaria tuvo su fase más dogmática a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta. Esto empezó a cambiar después de la creación del Ministerio de Cultura en 1975, con Armando Hart como ministro. Una tácita lista negra de autores fue destruida y las publicaciones empezaron a abrir espacios para figuras y escrituras más controvertidas[37].

Es difícil considerar el trabajo del ICAIC durante este período como radicalmente diferente de la precaución ejercitada en el resto del campo cultural. Pocos temas polémicos son abordados de una manera completamente abierta. Pongamos un ejemplo. Un importante movimiento, una creciente conciencia de la importancia de la cultura negra, fue considerado divisionista dentro de las políticas gubernamentales. El cinematografista negro Sergio Giral hizo una trilogía de películas —consideradas en Cuba de una manera graciosamente racista como *negrometrajes*— sobre la esclavitud y la rebelión de los esclavos: *El otro Francisco* (1973), *Rancheador* (1975) y *Maluala* (1979). En un nivel, uno puede entender el proyecto como una recuperación de la cultura de la resistencia de la esclavitud, que había sido frecuentemente ignorada en la historiografía anterior a la Revolución y tratada románticamente por

36 "Declaración de los cineastas cubanos", en *Cine Cubano*, Nos. 69-70, s.f, pp. 2-4.
37 J. Stubbs, *op. cit.*, p. 19.

la literatura del siglo XIX (las dos primeras películas glosan y subvierten deliberadamente los textos literarios del siglo pasado). Los filmes deconstruyen el melodrama histórico, muestran la brutalidad de los cazadores de esclavos y revelan la resistencia de los palenques. Al mismo tiempo, sin embargo, las cintas refuerzan y omiten los debates contemporáneos. Demuestran un sentido de nacionalidad forjado por las luchas negras, afirman una transculturación no problemática y crean un panteón de heroicas guerrillas: una provechosa iconografía para la población negra lista para involucrarse en la sangrienta guerra de Angola.

Esto no significa una negación de los extraordinarios logros de las fuerzas cubanas en África desde 1975, un período que ha tenido casi 300 mil cubanos en servicio activo en el exterior. El movimiento independentista de Angola fue altamente fortalecido por la asistencia cubana, y el mapa del Cono Sur de África ha sido trazado de nuevo. Tal vez el logro cubano más espectacular fue su intervención en la batalla de Cuito Cuanavale, a finales de 1987, cuando las tropas angoleñas fueron sitiadas por el ejército surafricano, con la ayuda de los rebeldes de la Únita. Cuito Cuanavale fue liberado y las fuerzas cubanas, angoleñas y de la Swapo expulsaron al ejército surafricano, infligiendo una humillante derrota a una fuerza aparentemente invencible. Cuba ha ayudado a estabilizar el suroeste de África y ha sido importante para facilitar la independencia de Namibia. Todas estas acciones son material digno de un cine épico, aunque con la reciente caída y ejecución del comandante en jefe cubano por tráfico de estupefacientes es dudoso que este tema aparezca por algún tiempo. Las películas de Giral, en consecuencia, pueden verse como una anticipación de estos acontecimientos decisivos. Pero al mismo tiempo, no tienen nada que decir sobre los problemas raciales contemporáneos, sino que parecen imaginar una comunidad asentada en la armonía.

Una película más sensible a la raza fue *De cierta manera* (1974), realizada por Sara Gómez, quien murió de un ataque de asma antes de terminar la edición. Ésta fue terminada por Gutiérrez Alea y García Espinosa. La película se desarrolla en una nueva urbanización, diseñada para reubicar a los habitantes de uno de los peores tugurios de La Habana. Es una historia de amor entre un trabajador y una joven maestra, y explora toda una serie de asuntos relacionados con la clase, la raza y el sexo. Entrelaza la ficción con secciones documentales que muestran, en su mayoría, los elementos marginales de La Habana y Matanzas. La

película afirma que la población marginal, en su mayoría negra, todavía no ha sido incorporada con éxito a la Revolución. También ofrece una crítica feminista de las sociedades religiosas como *Abacua*, calificada como uno de los bastiones del chauvinismo masculino. Trata estética y sensiblemente la responsabilidad de los trabajadores y el machismo: un logro muy importante.

La campaña por la liberación femenina fue reconocida en el Código de la Familia de 1974, que estableció las condiciones de igualdad y responsabilidad en el matrimonio. Los derechos de la mujer han sido un foco de conflicto hasta el presente, porque legislar contra la discriminación no significa que los prejuicios desaparezcan de un día para otro. El ICAIC ha hecho algunas películas importantes sobre el asunto; irónicamente, los realizadores, con la excepción de Sara Gómez, han sido todos hombres. Las cuatro cinematografistas actualmente vinculadas al ICAIC, Mayra Vilasís, Rebeca Chávez, Marisol Trujillo y Myriam Talavera, todavía no han realizado un largometraje sobre el problema. Otros trabajos técnicos, como el de los operarios o camarógrafos, siguen siendo bastiones masculinos. Sin embargo, las películas de los años setenta y ochenta al menos han ofrecido una imagen positiva de las mujeres independientes que luchan contra las contradicciones en la esfera pública y privada, en particular *Retrato de Teresa* (1978), de Pastor Vega, que retrata la disolución de un matrimonio cuando la mujer es absorbida por el hogar, por el trabajo en la fábrica y por las actividades culturales relacionadas con el trabajo, causando la ira de su esposo. Citando a Mayra Vilasís:

> Debemos recordar la polémica causada por la exhibición de *Retrato de Teresa*. El debate involucró a los más amplios sectores de la sociedad. La igualdad de la mujer cubana se convirtió en un tema de discusión pública, por fuera del hogar. Teresa, como obrera, encontró un interlocutor muy importante, un elemento fundamental en nuestra sociedad: la mujer de la clase trabajadora. De un día para otro Teresa se convirtió en la *imagen* de la mujer cubana y tipificó sus conflictos[38].

38 Mayra Vilasís, "La mujer y el cine: apuntes para algunas reflexiones latinoamericanas", en *La mujer en los medios audiovisuales: Memoria del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, UNAM, 1987, p. 52. *Véase* también la conferencia dictada por Josefina Zayas e Isabel Larguía, "La mujer: realidad e imagen", en el mismo volumen.

El género es examinado de manera más interesante que la raza en las películas de los años setenta, y en este hecho se reflejan los imperativos políticos y sociales de la época. También es significativo que la experimentación de finales de los años sesenta haya sido puesta de lado en la siguiente década. Hay un deliberado intento por captar una audiencia más *popular*, lo que implica, a su turno, un estilo más transparente. Esto no es malo en sí mismo —una crítica recurrente es obviamente que las películas revolucionarias deben cuestionar permanentemente el medio—, pero la estrategia de los cinematografistas fue puesta en duda al final de la década por Gutiérrez Alea en su elegante ensayo teórico *La dialéctica del espectador* (publicado como libro en los años ochenta, pero escrito parcialmente a finales de los años setenta). Gutiérrez Alea no se refiere a las películas cubanas en especial, pero sus argumentos pueden aplicarse claramente a la cinematografía de la década de los años setenta. Lo citaremos con cierta extensión, ya que sus tesis son importantes. Gutiérrez Alea se pregunta por qué en una película como Tarzán una audiencia heterogénea en términos de edad, sexo y raza siente las mismas emociones con respecto a acciones que pueden desafiar, por fuera del cine, la integridad moral de una gran parte de esa audiencia. ¿Cómo es manipulada la audiencia? ¿Hay estrategias discursivas que deben ser emuladas?

> Algunos piensan, con las mejores intenciones, que si sustituyéramos al héroe revolucionario por Tarzán, podríamos conseguir que más gente adhiriera a la causa revolucionaria, pero estas personas no se dan cuenta de que cada mecanismo de identificación o empatía con el héroe, *si se convierte en absoluto*, pone al espectador en una posición en la cual lo único que puede distinguir es a los *chicos malos* y a los *chicos buenos*, sin tener en cuenta el personaje que realmente representan. Así, esta posición es intrínsecamente reaccionaria porque no trabaja al nivel de la conciencia del espectador: lejos de ello, tiende a adormecerla[39].

Igualmente maledicientes son los comentarios iniciales de su libro:

> La interpretación superficial de la tesis que sostiene que la función del cine —y del arte en general— en la sociedad es proveer *entretenimiento estético* y al mismo tiempo *aumentar el nivel cultural del pueblo* ha condu-

39 Tomás Gutiérrez Alea, *The Viewers Dialectic*, La Habana, José Martí Editorial, 1988, p. 42. La versión original en español fue publicada como *La dialéctica del espectador*, México, Federación Editorial Mexicana, 1983.

> cido a algunos a promover fórmulas adicionales en las cuales el *contenido* social (...) debe presentarse en forma atractiva o, en otras palabras, adornado, embellecido de tal manera que satisfaga los gustos del consumidor. (...) Tal perspectiva sólo puede conducir a la burocratización de la actividad artística[40].

Algunas películas cubanas de los años setenta cayeron en las dos categorías expuestas anteriormente. Pongamos por ejemplo dos películas de Manuel Pérez, *El hombre de Maisinicú* (1973) y *Río Negro* (1977), o *El brigadista* (1977), de Octavio Cortázar. Todas ellas son historias de aventuras de machos, donde los chicos buenos son los revolucionarios y los chicos malos los contrarrevolucionarios. No se ofrecen ni se necesitan otras sutilezas. *El hombre de Maisinicú* causó un fuerte impacto en Cuba porque contaba la historia verdadera de un heroico agente doble. La manera de contar la historia es, sin embargo, decididamente maniquea.

No todos los cinematografistas escogieron el camino fácil. *Cantata de Chile*, de Solás, es una típica *tour de force*, una inteligente mezcla de realismo y alegoría que reconstruye la masacre de mineros ocurrida en Santa María de Iquique, Chile, en 1907 (un tema cercano a la épica tercermundista del chileno Miguel Littín, *Actas de Marusia*, realizada en México en 1975). Es un homenaje a la resistencia chilena, pero también una crítica de la Unidad Popular; se apoya en el muralismo mexicano, en el épico *Canto general* de Neruda, las canciones de Violeta Parra, el teatro y la iconografía populares. Sin embargo, la película recibió una reacción hostil en Cuba, tal vez por su complejidad. Octavio Gómez tuvo más éxito con *Los días del agua* (1971), que cuenta la historia verdadera de la curandera Antoñica y la manipulación política sobre sus mesiánicos seguidores. Ésta fue la primera película en color realizada en Cuba. Las películas de Gómez de finales de los años setenta no alcanzan el mismo nivel de sus dos primeras realizaciones[41].

Incluso el mismo Gutiérrez Alea sufrió una regresión formal en *Los sobrevivientes* (1978), aunque también produjo su obra maestra, *La última cena*, terminada en 1976, que le da una gran profundidad analítica a la trilogía de Giral sobre la esclavitud, examinando particularmente el choque entre cierta piedad cristiana desubicada y la fortaleza de la reli-

40 *Ibíd.*, p. 28.
41 Hay, sin embargo, signos de revisionismo crítico de los últimos trabajos de Gómez. *Véase* la edición especial de *C.-CAL*, diciembre de 1988, dedicada a su obra.

gión afrocubana. La película se basa en un corto párrafo del brillante trabajo historiográfico de Moreno Fraginal, *El ingenio*, que cuenta la historia del Conde de Casa Bayona, el cual, influenciado por las enseñanzas de un tratado, las *Explicaciones de la doctrina cristiana compiladas para los negros simples*, decide rodearse de doce esclavos y lavar sus pies, como Cristo lo hizo con los apóstoles. Sin embargo, en lugar de comportarse como apóstoles, los esclavos organizan un motín e incendian el ingenio. La acción cristiana termina con los *rancheadores* cazando a los esclavos y decapitándolos, aunque uno de ellos, el rebelde Sebastián, logra escapar[42].

Sin embargo, cuando la década se acercaba a su fin había pocas razones para estar optimistas con el cine cubano: algunos memorables largometrajes documentales del perseverante Santiago Álvarez y un puñado de excelentes películas. También se produjeron muchos trabajos mediocres y hubo pocos signos de renovación tanto en la dirección como en la actuación. La Revolución se estaba haciendo vieja y más burocrática: las tensiones internas y externas estaban teniendo un efecto negativo sobre la creatividad. *Cecilia*, realizada a comienzos de los años ochenta, resume un buen número de diferentes preocupaciones: ofreció un reconocido director que no pudo garantizar un producto de calidad (un costoso lujo en una industria con escasos recursos), el uso de gastados géneros y un elenco de superestrellas envejecidas. El papel de Cecilia exigía una actriz encantadora y joven (en la novela *Cecilia Valdés*, la protagonista es una adolescente). En lugar de ello, el papel le fue dado a Daisy Granados, una espléndida actriz, pero una mujer madura. Los cambios eran claramente necesarios.

LOS AÑOS OCHENTA

Las inquietudes sobre la dirección del cine cubano pueden ayudar a explicar el relevo en la dirección de la industria en 1982. Alfredo Guevara fue nombrado embajador ante la Unesco en París y Julio García Espinosa se convirtió en el ministro responsable del cine en el Ministerio de Cultura. García cambió algunas políticas: un aumento de la producción, en particular de largometrajes; una reducción del presupuesto por realización; la incorporación de nuevos directores y la introducción

42 Para comentarios sobre esta película y sobre el trabajo de Gutiérrez Alea en general, *véase* A. Fornet (ed.), *Gutiérrez Alea: una retrospectiva crítica*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1987.

de un tiempo límite para los rodajes[43]. Los años 1984 y 1985 vieron algunos largometrajes, considerados por la crítica como una ruptura con el pasado. En 1985 Jorge Fraga, uno de los directores de producción del ICAIC, definió esta *nueva ola*:

> Tal vez llamarla *nueva ola* es sobredimensionar las cosas. Las películas realizadas en los últimos dos o tres años son diferentes por varias razones. En primer lugar, nuestro país es distinto. Es una sociedad más madura y organizada. Los directores también son diferentes, no tan jóvenes como quisiéramos, pero más jóvenes que los de mi generación, de manera que tienen experiencias distintas, sensibilidades distintas, ideas distintas. Pienso que hay una continuidad entre mi generación y los nuevos cinematografistas; tenemos los mismos objetivos generales. La diversidad es más notoria porque estamos haciendo muchas más películas. En los años sesenta se produjeron cuatro o cinco largometrajes por año; ahora estamos haciendo siete u ocho cada año, de manera que tenemos un amplio espectro de temas. La nueva generación se ocupa más de la vida cotidiana en nuestra sociedad. Mi generación se preocupó más por los "grandes" asuntos, la aproximación épica, la tarea de recuperar nuestra historia y nuestras tradiciones. Los cineastas jóvenes también son muy populares entre el público. En 1984 se exhibieron 120 películas en Cuba: ocho de ellas eran cubanas, pero fueron vistas por casi el 20% de la audiencia total. *Una novia para David* fue vista por 800 mil personas durante las primeras seis semanas[44].

Tener muchos directores jóvenes crea y a la vez soluciona problemas: no pueden esperarse trabajos totalmente logrados y sofisticados de directores que están aprendiendo mientras hacen sus largometrajes. Todos han empezado su aprendizaje como asistentes de dirección, todos han hecho documentales y cada guión es ampliamente discutido en el ICAIC; hay un concurso anual entre los jóvenes directores y el mejor guión es financiado. Así se asegura un cierto control de calidad. Las películas son con frecuencia comedias, un regreso a la atmósfera de 1966 y 1967, y una deliberada ruptura con el pasado épico mencionado por Fraga. Hay una anécdota, tal vez apócrifa, sobre el poeta polaco Witold Gombrowicz, quien al dejar Buenos Aires después de una permanencia de muchos años gritó desde el barco a los jóvenes que fueron a despe-

43 Información tomada de P. Schumann, *op. cit.*, p. 176.

44 Jorge Fraga, en conversación con Don Ranvaud, La Habana, diciembre de 1985. Quiero agradecer a Don Ranvaud por permitirme usar su material inédito.

dirlo: "¡Jóvenes, matad a Borges!" Un deseo similar de romper con la retórica dominante por parte de los jóvenes directores parece saludable y quizá los comentarios despectivos y más bien superficiales de los críticos extranjeros sobre los nuevos trabajos —arguyendo que cualquier cambio de estilo que se distancie del de los días *heroicos* es un *escape* hacia temas domésticos más seguros[45]— son prematuros, cuando no fuera de lugar.

Obviamente no todo este trabajo es bueno. Aunque *Una novia para David* (1985) fue un enorme éxito popular, lo fue de la misma manera en que *Porky's* atrapó el espíritu de la juventud norteamericana: era una comedia adolescente, muy en el estilo inmaduro de las películas norteamericanas. De la misma manera, *Los pájaros tirándole a las escopetas* (1984), de Rolando Díaz, es una sátira ligera sobre el machismo, en la que un hijo le prohíbe a su madre tener una relación con el padre de la joven que ama. Sin embargo, ha habido algunos trabajos impactantes. *Lejanía* (1985), de Jesús Díaz, es un sensible registro del exilio y el reencuentro, que sitúa su drama doméstico en el momento en que Castro autorizó el regreso de algunos exiliados que querían visitar a sus familiares. Una madre regresa de Miami cargada de regalos, pero no puede acceder a su hijo, que rechaza sus intentos de aproximarse. Aunque hacia el final la película se hace algo sentenciosa, tiene muchos momentos memorables: en particular el soliloquio de la joven prima criada en los Estados Unidos, que revive en el balcón la experiencia de las luces y sonidos de La Habana. La pena del exilio y el sentido de desplazamiento de la joven atrapada ambiguamente entre dos culturas son expresados en los versos de la poetisa cubana Lourdes Casal, que ella recita. Díaz tiene una gran sensibilidad para los matices del lenguaje, y un estilo muy económico —su película fue poco costosa y rodada rápidamente—, pero es probable que sus habilidades como director se pierdan para el ICAIC, ya que ahora se concentra en su carrera de novelista.

Juan Carlos Tabío es otro vívido talento. Su primera película, *Se permuta* (1984), mostró una vena humorística y una gran sensibilidad por el lenguaje coloquial, aspectos que han sido mezclados para producir un gran efecto en su última película: *Plaff* (1988). *Plaff* comprende algunas de las tendencias reseñadas anteriormente. Se burla de todas las vacas sagradas. Su inicio parodia la noción de *cine imperfecto*, la famosa tesis del ensayo de García Espinosa: la película tiene que comenzar sin

45 *Véase* en particular la actitud de P. Schumann.

el primer rollo porque éste no ha sido revelado a tiempo. El rollo perdido finalmente aparece y se inserta en la parte final de la película y, en consecuencia, *explica* el misterio. El filme juega con Brecht —una puerta de un guardarropas se abre en el momento equivocado, revelando las *condiciones de producción* de la película, un equipo de filmación amontonado en una alcoba—. Se las arregla para filmar el primer travesti en una sociedad cuya tolerancia a la diferencia sexual no ha sido muy notoria. Se mofa de la pasión de los cubanos por el melodrama televisivo. Tiene una visión irreverente de los cultos religiosos: la vecina del protagonista dirige un próspero negocio de mistificación. "Los santos tienen su burocracia", le señala a un cliente impaciente. El filme se opone a la burocracia gubernamental, pero logra que el trabajo de una joven heroína, una científica, sea posteriormente reconocido por sus colegas. También ofrece un magnífico papel cómico para Daisy Granados, el de una suegra celosa de mediana edad que trata de acabar con el amor que su hijo siente por su esposa. El humor es a veces violento —se lanzan muchos huevos, si no tortas de crema—, pero se basa también en el lenguaje coloquial; el teatro donde vi la película en La Habana fue sacudido por las carcajadas del público a lo largo de la proyección.

Otra creativa área de crecimiento es la animación, especialmente en el trabajo de Juan Padrón. *Vampiros en La Habana* (1985), un largometraje animado, es un homenaje a los vampiros, al cine negro de los años treinta y cuarenta, y una vívida escenificación de los años treinta en La Habana bajo la dictadura de Machado. Es un logro destacable, especialmente dado el pequeño grupo de trabajo: sólo tres dibujantes y seis asistentes trabajaron en el proyecto. La serie animada "Elpidio Valdés" es un gran éxito entre los niños, y Padrón se ha unido recientemente al destacado caricaturista argentino Quino para producir una serie de cortos animados, los *Quinoscopios*.

Puede decirse que la cooperación define algunos aspectos de la cinematografía en Cuba en la década de los años ochenta. Una iniciativa importante fue la creación del Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, que desde sus modestos comienzos en 1979 se ha convertido en la plataforma del cine latinoamericano en el mundo, atrayendo cinematografistas, críticos y distribuidores, y proyectando cientos de películas, la mayoría de las cuales son vistas por el público cubano. Estas películas atraen grandes multitudes —en diciembre de 1988 la policía tuvo que controlar una multitud dominical con gases lacrimó-

genos y macanas; tal fue la presión de la masa por entrar a ver una película venezolana—. El festival les permite a los cinematografistas latinoamericanos encontrarse y discutir las estrategias de cooperación y mercadeo, reviviendo la iniciativa tomada en Viña del Mar, Chile, en marzo de 1967, donde los cinematografistas del *nuevo cine* latinoamericano se habían reunido por las mismas razones. La iniciativa de Viña tiene ahora una sólida estructura en el festival de La Habana: el Mercado Cinematográfico Latinoamericano (Mecla), un mercado para la distribución del cine latinoamericano; una fundación para el cine latinoamericano bajo la dirección de Gabriel García Márquez; y una iniciativa paralela pero relacionada: la fundación de una escuela cinematográfica para cineastas latinoamericanos, africanos y asiáticos en un pueblo cercano a La Habana, que inició labores en 1987. El reporte inicial de la escuela es que el trabajo de los estudiantes es gratificantemente heterodoxo, aunque la institución fue acosada por problemas financieros en 1989 y actualmente ofrece un programa reducido.

Las actividades alrededor del festival, la fundación y la escuela han dado lugar a algunas coproducciones. Cuba siempre ha ofrecido sus facilidades de producción a los cinematografistas latinoamericanos, en particular a los exiliados de las dictaduras militares en el Cono Sur durante la década de los años setenta (Miguel Littín y Patricio Guzmán son dos casos notables de cinematografistas cuyo trabajo fue apoyado después del golpe en Chile). En la actualidad, sin embargo, la televisión española ha invertido una gran cantidad de dinero en el cine latinoamericano con miras a la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América en 1992. Falta ver qué efectos trae esta nueva *colonización*: actualmente se están produciendo cuarenta películas a lo largo de Latinoamérica con financiación española, algunas de ellas en coproducción con Cuba. Las primeras películas en aparecer —una serie de seis cintas titulada *Los amores difíciles*, basada en relatos o guiones de García Márquez— son limpias, competentes, pero no son grandes trabajos.

En esta nueva situación de grandes presupuestos las preguntas planteadas por los debates en torno al *cine imperfecto* están empezando a regresar insistentemente, mientras la *perfección* técnica parece remplazar el análisis serio. Un ejemplo de lo que el dinero, combinado con la ausencia de análisis, puede producir es la coproducción cubano-nicaragüense *El espectro de la guerra* (1988), dirigida por el líder del cine nicaragüense Ramiro Lacayo. Es un musical decepcionante que se convierte

en un lacrimoso melodrama cuando un bailarín de *break-dance* es dejado inválido por los Contras. Una coproducción mucho más ambiciosa, *Concierto barroco* (1989), dirigida por el talentoso director mexicano Paul Leduc, intenta llevar a la pantalla la complejidad barroca del más grande novelista cubano, Alejo Carpentier. Leduc parece querer transformar la historia de la ópera en un trabajo que mezcla seductoramente los diferentes matices culturales que conforman a Latinoamérica: la música afrocubana emerge en los círculos de la alta cultura parisiense; los ritmos y los cuerpos se combinan excitantemente. La película ha sido degradada o ignorada por los críticos, de una manera algo prematura.

Una reciente reforma en el ICAIC ha apuntado a la eliminación de los peligros de la burocratización y la centralización. En 1987 se formaron tres *grupos creativos* bajo la dirección de Gutiérrez Alea, Solás y Manuel Pérez. Todos los directores del ICAIC han sido asignados ahora a los diferentes grupos que serán los encargados de la iniciación y desarrollo de proyectos. Tomás Gutiérrez Alea habló en 1989 de las buenas relaciones de trabajo que existen dentro de los grupos[46], agregando que estas estructuras más democráticas evitan que las decisiones arbitrarias se manejen desde arriba. Cómo evolucionará este proceso de rectificación —los cubanos lo han llamado *perestrópica* o *Castroika*—[47] en los años noventa sigue siendo una pregunta abierta.

Así, en el año del trigésimo aniversario el estado del cine revolucionario era fluido. Un pequeño número de directores conocidos nos ha brindado trabajos interesantes en los años ochenta, en particular Gutiérrez Alea con *Hasta cierto punto* (1983) y *Cartas del parque* (1988), y Santiago Álvarez. Otros directores, como Solás y Pastor Vega, han producido material muy irregular. También hay gran dinamismo entre los jóvenes, que son entusiastas e iconoclastas —si bien un poco inmaduros algunas veces—. Las coproducciones pueden conducir a la industria a nuevas áreas. Por ejemplo, una de las películas de la serie cinematográfica de García Márquez fue la coproducción mexicano-española-cubana *El verano de la señora Forbes* (1988), dirigida por Jaime Humberto Hermosillo. Hermosillo es ahora uno de los directores preferidos del culto *gay*, y aunque en

46 Tomás Gutiérrez Alea, conversación con el autor, Warwick, octubre de 1989. *Véase* también el texto de su conferencia *Guardian*, presentada en el National Film Theatre de Londres, octubre de 1989.

47 J. Stubbs, *op. cit.*, p. 16.

Señora Forbes no es muy explícito, es ciertamente un homenaje a la belleza homosexual. García Márquez está cumpliendo un papel clave al introducir temas más liberales, una estrategia para la cual está privilegiadamente ubicado, pues es amigo personal de Castro y uno de los novelistas más importantes (aunque seguramente sufrió un lapsus al permitirle al director español Jaime Chavarri realizar la desagradablemente misógina, posmoderna, pos-cualquier cosa y particularmente posfranquista *Yo soy el que buscas* (1988), de la serie *Los amores difíciles*). Fue también saludable oír al *papa* del cine latinoamericano, Fernando Birri, director de la escuela cinematográfica, siendo atacado por cinematografistas y críticos, incluyendo a sus propios estudiantes, por su autoindulgente *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988). Hay bastante movimiento y debate en el cine cubano contemporáneo, y los resultados se harán mucho más claros en la cuarta década.

Sólo un crítico extremadamente ingenuo podría predecir los desarrollos en Cuba en los años noventa, especialmente si se tiene en cuenta la huella dejada por el escándalo de los militares involucrados con el narcotráfico en 1989, y en particular el resultado de los recientes cambios decisivos en Europa del Este. Muchos de los mayores avances de la sociedad cubana han sido promovidos y estimulados por una estable relación económica con los países del bloque socialista. Los avances son muy claros, como lo revelan las estadísticas: un incremento en la esperanza de vida de 57 años, en 1959, a 74 en 1988; una caída de la mortalidad infantil del 60 por mil, en 1958, al 13.3 en 1988; un aumento en la cifra de médicos por habitante de 1 por 5 mil, en 1958, a 1 por 400; un aumento en el alfabetismo durante el mismo período del 76 al 98%, y un aumento en la asistencia a la escuela primaria del 56%, en 1958, al 100% en 1988[48]. Estas reformas sociales estuvieron acompañadas por el aumento del dominio de Cuba en el movimiento no alineado. Todos estos logros han tenido que ver con la estabilidad de las relaciones soviético-cubanas, una situación que se consolidó desde que los Estados Unidos, el mayor aliado comercial de Cuba antes de la Revolución, impuso un efectivo bloqueo económico sobre la isla. Descubrir si la sentencia típicamente desafiante de Castro, según la cual Cuba es "el último bastión de la pureza del marxismo-leninismo", es sostenible o verdadera, es el interrogante más importante para el tiempo venidero.

48 *Ibíd.*, p. v.

Capítulo 8. EL CINE CHILENO EN LA REVOLUCIÓN Y EN EL EXILIO

Tengo fe en la patria y su destino. Otros hombres superarán este momento y mucho más temprano que tarde se abrirán las grandes alamedas por donde pasará el hombre libre, para construir una sociedad mejor. ¡Viva el pueblo! ¡Vivan los trabajadores! Éstas serán mis últimas palabras. Tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano.

Salvador Allende, septiembre 11 de 1973[1]

LAS RAÍCES DEL NUEVO CINE

Los orígenes de una nueva cultura cinematográfica en Chile pueden vincularse con el desarrollo de las actividades culturales en la Universidad de Chile durante la década de los años cincuenta. A mediados de la década se fundó un cine club que ayudó a consolidar una aproximación más sofisticada al cine, con un periódico cinematográfico, un programa radial y proyecciones semanales de películas extranjeras. Esta actividad generó un deseo de intervenir en el proceso mismo de realización de películas y, en 1959, fue fundado en la universidad el Centro para el Cine Experimental, bajo la dirección de Sergio Bravo, un joven documentalista. Bravo habla así de esos primeros años:

> Nosotros queríamos encontrar un nuevo lenguaje para ser totalmente independientes de aquello que considerábamos el cine oficial chileno. Estábamos muy impresionados con lo que estaba haciendo Fernando Birri. Él había fundado, en 1956, la primera escuela latinoamericana de cine documental (...) en Santa Fe, Argentina. Definió su trabajo como un *realismo crítico*, una suerte de neorrealismo, aunque no era exactamente lo mismo. Muchos estudiaron en esa escuela. Nosotros, mientras tanto, organizábamos exhibiciones de cerámicas, de objetos artesanales, nos enloquecíamos con el descubrimiento de la luz, nuestra

1 Último discurso radial de Salvador Allende antes de su asesinato en el Palacio de la Moneda. Estoy empleando la transcripción que aparece en la novela de Isabel Allende, *La casa de los espíritus*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1982, pp. 324 y 325.

luz austral, que es una luz marina llena de riqueza cromática. (...) Yo filmaba todo lo que podía[2].

Los documentales de Bravo se concentraron en las costumbres y prácticas populares locales. Llevó este interés por el descubrimiento y la difusión de la cultura popular local a sus cursos en la universidad, apoyando una serie de cortos documentales de incipientes cineastas como Domingo Sierra y Pedro Chaskel. Otros artistas también estaban activamente involucrados en la recuperación de las tradiciones olvidadas. La canta-autora Violeta Parra viajó al campo y allí aprendió las canciones y tradiciones folclóricas de las comunidades rurales, y las trajo a una más amplia sociedad urbana. También exhibió las *arpilleras*, tejidos multicolores femeninos, insertando lo popular en un mundo del arte dominado por las formas europeas y norteamericanas. Violeta Parra y Sergio Bravo fueron dos de los educadores de una generación que empezó a transformar la cultura chilena en los años sesenta como parte de un amplio movimiento político que respaldaba la necesidad del cambio, después del estancamiento de las administraciones de Alessandri e Ibáñez entre 1952 y 1964.

En las elecciones presidenciales de 1964 dos candidatos propusieron reformas decisivas del sistema económico y social —el demócrata cristiano Eduardo Frei y el socialista Salvador Allende— y recibieron el 90% del voto popular. Frei ganó las elecciones con su programa Revolución en la Libertad[3], que buscaba articular un nuevo camino intermedio entre los polos antagónicos de los partidos de derecha y los partidos marxistas. Entre 1952 y 1964 el tamaño del electorado se triplicó y los demócratas cristianos atrajeron una gran porción de ese voto, especialmente entre las mujeres y los trabajadores urbanos de bajos ingresos. También fue el partido más favorecido por la ayuda de los Estados Unidos cuando Chile se convirtió en un país prueba de la Alianza para el Progreso, que buscaba destruir el poder de los partidos marxistas a través de la modernización económica y social. El miedo de *otra Cuba* persiguió a los políticos norteamericanos de esa época. Estados Unidos financió parcialmente la campaña electoral de la Democracia Cristiana.

2 Citado por Jacqueline Mouesca en *Plano secuencia de la memoria de Chile*, Madrid, Ediciones del Litoral, 1988, p. 18.

3 Mi información sobre Frei se basa en J. Faúndez, *Marxism and Democracy in Chile*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1988, pp. 133-138.

Se invirtió una gran cantidad de dinero en propaganda a través de los medios de comunicación, mostrando escenas de lo que podría suceder si la *amenaza roja* era elegida: se presentaron informes cinematográficos de sacerdotes escuchando la confesión de los hombres que iban a ser fusilados por fuerzas marxistas declaradas, y la prensa estaba llena de alarmas antimarxistas. Al mismo tiempo, un documental hecho por Sergio Bravo sobre la campaña electoral de Salvador Allende, *Banderas del pueblo* (1964), fue prohibido por los censores. Las imágenes de tanques rusos y milicias cubanas que aparecían en la propaganda de la CIA[4] en contrapunto con constantes programas que describían la naturaleza progresiva y moderada de los demócratas cristianos, tuvieron un considerable efecto en los resultados de las elecciones. La derrota de la alianza de la izquierda causó un amplio debate interno, no sólo sobre la base electoral (por qué los partidos de izquierda no habían podido atraer a los nuevos votantes), sino también sobre la función de la hegemonía y sobre la necesidad de que los trabajadores culturales sustrajeran los valores del sentido común del control de la derecha o de la Democracia Cristiana. El debate sobre las estrategias y tácticas en los partidos marxistas estuvo acompañado, en consecuencia, por un florecimiento de la actividad de la izquierda en el teatro, la música y el cine.

Esta actividad puede verse en muchas y diferentes formas culturales. Quizás la más dinámica fue la música. Durante la época de su suicidio en 1967, Violeta Parra había ayudado a estimular a varios cantantes y músicos: en su propia familia (Ángel e Isabel Parra); en las universidades, con la aparición de grupos como Quilapayún e Inti-Illimani, y en toda la sociedad. La canción enaltecía la cultura popular y respaldaba el cambio social, en pequeños clubes como la Peña de los Parra o en masivas concentraciones políticas, culminando con las asambleas electorales de finales de los años sesenta, cuando cientos de personas cantarían las canciones de un Víctor Jara o de un Patricio Manns y saltarían una y otra vez al coro de: "El que no salta es momio (fascista)". El teatro también experimentó un renacimiento, con grupos experimentales como Ictus, el Grupo Aleph, el Teatro del Errante y el Teatro del Callejón. Estos grupos aportaron frecuentemente actores para las primeras pelí-

4 Para detalles sobre las actividades de la CIA en la campaña electoral de 1964, *véase Covert Action in Chile 1963-1973*, Washington, United States Senate Report, 1975, pp. 9 y 15.

culas del nuevo cine chileno. Los poetas también estuvieron en la plaza pública, liderados por la dominante figura de Pablo Neruda, quien fue el candidato del Partido Comunista en la elección del líder de la coalición Unidad Popular en 1970. En la periferia, saboteando la poderosa retórica de Neruda, estaba el hermano de Violeta Parra, Nicanor, el antipoeta de la generación de los años sesenta. El cine tomaría parte de este movimiento generalizado de cambio social.

La Democracia Cristiana intentó algunas reformas parciales que no afrontaron radicalmente las desigualdades de la sociedad chilena (la *chilenización* del cobre hizo más favorables las condiciones para las compañías norteamericanas; la reforma agraria sólo fue muy parcial). También hubo algunos tímidos movimientos para promover el cine. Se creó un consejo para promocionar la industria cinematográfica, y en 1967 les dieron a los productores locales un porcentaje de los ingresos por taquillas.

> La ayuda del gobierno a las películas chilenas se parecía a la nacionalización parcial de las minas de cobre y a la reforma agraria, porque intentó reformar las prácticas del momento sin afectar básicamente intereses fundamentales. En el área de la realización de películas la línea de acción antes mencionada significó un énfasis en unas medidas de respaldo proteccionista que no afectaran las prácticas comerciales de distribución y comercialización o la presencia hegemónica de los distribuidores extranjeros[5].

Los años 1968 y 1969 son aceptados generalmente como la era de la madurez de los jóvenes creadores chilenos. Se realizaron cinco producciones: *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz; *Caliche sangriento*, de Helvio Soto; *Valparaíso mi amor*, de Aldo Francia; *El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littín, y *Los testigos*, de Carlos Elsesser. En este momento los cineastas podían verse como un grupo, aunque con diferentes tendencias ideológicas y estéticas. Todos estaban trabajando con escasos recursos: las películas de Ruiz, Elsesser, Francia y Littín fueron realizadas, consecutivamente, con la misma cámara. Todos eran parte de la efervescencia cultural de finales de los años sesenta y estuvieron influidos por el florecimiento del cine latinoamericano, como pudo verse en el encuentro

5 Jorge A. Schnitman, *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*, Nueva Jersey, Ablex, 1984, p. 84.

de realizadores cinematográficos organizado por Aldo Francia en Viña del Mar en 1967 (*véase* Capítulo 3).

La primera película que apareció en 1968 fue *Tres tristes tigres* e instituyó a Ruiz como el cineasta más experimental de su generación. El título mismo de la película, un conocido trabalenguas, apunta a un trabajo que examina los abismos entre el significante y el significado, explora géneros y plantea problemas de representación. En un nivel, puede leerse literalmente: los tres tristes tigres son los protagonistas pequeñoburgueses que se la pasan en los bares hablando de todo y de nada, incapaces de relacionarse con las cambiantes realidades de la sociedad. Sin embargo, su lenguaje es realista y altamente literario: el modelo aquí es el juglar Nicanor Parra, un poeta que desde los años cincuenta había intentado abrirse paso a través del dominante discurso nerudiano de la poesía chilena en una colección de sardónicos *anti-poemas*, que eran extremadamente autoconscientes, humorísticos y caústicos. Parra expresa un sentimiento anárquico que define su trabajo y también el de Ruiz:

Independientemente
de los designios de la Iglesia Católica,
declaro que soy un país independiente. (...)
Que me perdone el Comité Central[6].

La película está dedicada a Parra y fuerza al espectador a revisar sus expectativas sobre los géneros (en particular el melodrama) y sobre la composición: los personajes se pasean constantemente dentro y fuera del cuadro. La posición de la cámara también es poco convencional: "La idea era poner la cámara, no donde ésta pudiera ver mejor, sino donde debería estar: en la posición normal. Esto significa que siempre habrá algún obstáculo y que las cosas no se verán desde el punto de vista ideal. También había una tendencia antidramática"[7]. Ruiz había estudiado con Birri por un tiempo en la escuela de Santa Fe, en Argentina, pero no estaba convencido de la aproximación neorrealista documental que enseñaba "que la tarea de cada ser humano en América Latina era hacer cine documental"[8]. Su irónico y lúcido examen de las fortalezas y

6 Nicanor Parra, *La cueca larga*, Santiago, 1958.
7 Citado por Ian Christie y Malcolm Coad en "Between Institutions: Interview with Raúl Ruiz", en *Afterimage*, 10, 1982, p. 106.
8 *Ibíd.*, p. 116.

debilidades de la cultura política de Latinoamérica continuaría durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973), cuando filmaría en variados estilos.

Aldo Francia, un pediatra que se convirtió en cinematografista, hizo uso de su experiencia profesional en su neorrealista *Valparaíso mi amor*, una película que muestra a los niños como víctimas inocentes de la injusticia social y el subdesarrollo. La película se basaba en la historia verdadera de un hombre que fue encarcelado por robo y que no pudo evitar que su familia cayera en la delincuencia y la prostitución. También es una lírica evocación del puerto de Valparaíso. Soto prefirió dibujar una escena histórica más amplia en *Caliche sangriento*, que ofrecía un análisis antiimperialista de la guerra del Pacífico en 1879 (Chile contra Bolivia y Perú). El ganador de estas disputas, para Soto, fue el interés comercial británico, ansioso de explotar los recursos de nitrato en el área, en compañía de un sector clientelista de la oligarquía chilena. La victoria chilena en la guerra le permitió extender sus territorios en un tercio (en la zona del desierto de Atacama, rico en nitratos) y le dio la riqueza mineral que le representaría al gobierno más de la mitad de sus ingresos durante los siguientes cuarenta años[9]. Según el análisis de la película, la guerra fue el comienzo de la penetración imperialista en los recursos minerales de la nación, un imperialismo que pasaría de las manos inglesas a las norteamericanas.

La película más popular de este grupo fue *El chacal de Nahueltoro*, vista por casi medio millón de espectadores. Su importancia política reside en el hecho de que, si bien la historia transcurre durante el período del presidente anterior, Alessandri, socavó efectivamente los cimientos de uno de los mayores argumentos del gobierno democristiano: su intento por desarrollar una política social para los grupos marginales con el fin de prevenir su incorporación a los partidos marxistas. Los demócratas cristianos chilenos, encabezados por el teórico Jorge Ahumada, habían prometido crear cien mil propietarios rurales entre los trabajadores del agro que no tenían tierras. Al final se quedaron cortos en ese objetivo y la película examina las condiciones de pobreza de los campesinos sin tierra: una historia verdadera de un hombre que asesinó

9 *Véase* el capítulo de Harold Blakemore sobre Chile (Cap. 15) en Leslie Bethell (ed.), *The Cambridge History of Latin America*, Vol. V, Cambridge University Press, 1986, p. 501.

a una mujer sin hogar y a sus cinco hijos en un desesperado acto de violencia producido por el alcohol. En 1960 la prensa sensacionalista presentó al hombre como un *chacal*, pero Littín revela las condiciones sociales de miseria y privación que actúan como terreno propicio para tales actos, y también la rigidez de los códigos sociales y legales, que al mismo tiempo regeneran y condenan a sus *criminales*: "El alcohol, la religión, las sonrisas, la ley y la gentileza son todos parte de las herramientas que posee el sistema para disciplinar y dominar a los hombres"[10].

Littín duró varios años investigando el caso, y la película está concebida como una reconstrucción documental que ofrece diferentes estratos de información conflictiva: los crudos *hechos*, las interpretaciones sensacionalistas, las entrevistas a los testigos e interlocutores claves realizadas por un periodista y, finalmente, la voz temblorosa de su protagonista, José, que se representa a sí mismo[11]. Estas narraciones eran yuxtapuestas en la primera parte de la película con imágenes que se movían del *presente*, con la captura e interrogatorio de José en una atmósfera de multitudes clamando por su sangre, a un *pasado* que traza los momentos claves de la vida de José, desde su infancia en completo abandono hasta su miserable evolución como adulto en la pobreza del campo, pasando a través de una serie de trabajos innobles. El enérgico y fluido trabajo de cámara, y el movimiento entre pasado y presente en la primera mitad de la película son remplazados por una narrativa relativamente estable en la segunda mitad cuando José, en prisión, es regenerado por las leyes y el lenguaje de la cultura. Littín denuncia sin piedad el estado ideológico de las instituciones judiciales, el código penal, la educación y la religión, que deforman el crecimiento intelectual de José y después respaldan su ejecución. José adquiere sentimientos de solidaridad (pateando un balón de fútbol en el patio de la prisión) y también algunas habilidades, y está dispuesto, incuestionablemente, a ponerse al servicio del Estado. Si fuese perdonado, sería "humilde, buen trabajador, útil para la sociedad y ayudaría a mi madre". Pero aun estos personajes maleables son finalmente sacrificados por las equivocadas nociones de venganza de la sociedad.

10 "Miguel Littín: Film in Allende's Chile", en D. Georgakas, L. Rubenstein (eds.), *Arts, Politics, Cinema: The Cineaste Interviews*, Londres, Pluto, 1985.

11 Para un análisis detallado de la película, *véase* Ana López, "Towards a 'Third' and 'Imperfect' Cinema", University of Iowa, tesis doctoral inédita, 1986, pp. 461-470.

EL PERÍODO DE LA UNIDAD POPULAR

El chacal fue estrenada durante la campaña electoral de 1970 y fue un importante elemento en la movilización popular. La coalición Unidad Popular ganó estas elecciones por estrecho margen: Salvador Allende obtuvo el 36% de los votos, Jorge Alessandri, el candidato de derecha, el 35%, y los demócratas cristianos el 28%. La derecha había creído que podía ganar sin entrar en un pacto electoral con los demócratas cristianos, sobre la base de una fuerte oposición al reformismo o al radicalismo. La Unidad Popular sentía cierto optimismo porque creía que con el voto demócrata cristiano, más de dos tercios del país estaba en favor de la reforma. La Constitución se mantuvo y Allende fue elegido presidente, pero se encontraría con que sus medidas serían atacadas a cada instante por una oposición unida y vociferante. La Unidad Popular fue en sí misma una alianza electoral, pero Allende tuvo enormes dificultades para vencer las importantes diferencias políticas que existían entre los dos partidos marxistas. El análisis de Faúndez es esclarecedor:

> El gobierno de la Unidad Popular no hizo nada para superar las diferencias entre socialistas y comunistas. De hecho, en lugar de intentar resolverlas, las evadió, pensando erróneamente, como se vio después, que éstas serían superadas por la lucha política. Este conflicto irresoluto condujo en la práctica a innumerables impases y contradicciones políticas. Todo esto contribuyó, en consecuencia, a reforzar la percepción que la oposición tenía del gobierno como desordenado y negligente (desde el punto de vista de la ultraizquierda, lucía vacilante y revolucionario al mismo tiempo)[12].

Los comunistas asumieron que una alianza con elementos representativos de la burguesía progresista conduciría a una revolución nacional y democrática. Los socialistas asumieron que trabajar con los mecanismos estatales existentes conduciría a un impase político.

Así, la Unidad Popular carecía de una estrategia bien planificada y fue blanco de fuerzas externas e internas: la subversión de la derecha dirigida por fuerzas extranjeras, la constante oposición del Congreso y el conflicto dentro de la coalición, que convirtió cada decisión en un frágil compromiso. A pesar de todas estas dificultades, las primeras medidas del gobierno fueron relativamente exitosas en lo que respecta

12 J. Faúndez, *op. cit.*, pp. 280-281.

al control sobre las llamadas "agresivas cumbres de la economía": la nacionalización de la mayoría de los recursos minerales poseídos por los Estados Unidos, de los bancos, de algunas empresas manufactureras y de cerca de 2.5 millones de hectáreas de tierra.

Los mismos éxitos y limitaciones se reflejaron en el sector cinematográfico. La victoria fue celebrada con euforia, y los cineastas publicaron un entusiasta manifiesto (redactado por Miguel Littín) que prometía, en los términos más vagos, que el cine chileno sería nacional, popular y revolucionario. Hizo un llamado al cine para que rindiera tributo a los héroes de la Independencia, a los líderes obreros y a los trabajadores anónimos, para rescatar de esta forma la memoria popular de la hegemonía de la derecha. El manifiesto también declaró como meta la lucha contra el sectarismo y los represivos controles burocráticos, así como la educación del espectador en una nueva manera de ver[13].

A Miguel Littín le fue encargada la tarea de hacer realidad esta retórica desde la institucional Chile Films. Afrontó algunas dificultades. En primer lugar, la distribución estaba controlada por un pequeño número de compañías estadounidenses, o nacionales pero que derivaban sus ganancias del cine norteamericano. En vista de las promesas electorales del gobierno de nacionalizar los intereses norteamericanos, fue inevitable que Estados Unidos tomara medidas de retaliación en contra de un país que, en palabras de Henry Kissinger, había sido bastante *necio* al elegir un gobierno marxista. La empresa ITT de comunicaciones hizo públicas sus intenciones de hacer *gritar* a la economía[14]. Después de la nacionalización de las compañías norteamericanas, un boicot económico informal (aunque no hubo suministro de armas) fue acompañado por una creciente acción encubierta de la CIA, que incluyó la fundación de partidos y periódicos de oposición. Como parte de estas medidas *informales*, el director de la Motion Pictures Export Association, Jack Valenti, ordenó la suspensión de las exportaciones norteamericanas hacia Chile a partir de junio de 1971. Los distribuidores norteamericanos también exigieron que las escasas exhibiciones debían pagar el alquiler de las películas por adelantado, lo que iba en contra de

13 Para el texto del manifiesto, *véase* M. Chanan (ed.), *Chilean Cinema*, Londres, BFI, 1976, pp. 83-84.

14 Bertrand Russell Foundation, *Subversion in Chile: A Case Study in United States Corporate Intrigue in the Third World*, Nottingham, 1972.

las prácticas del momento. La posibilidad de tener pantallas vacías y afrontar el cierre de teatros fue muy real, y Chile Films reaccionó mediante la organización de una serie de intercambios bilaterales con Bulgaria, Cuba, Hungría y Checoslovaquia, que defraudaron a los espectadores y causaron el reclamo de la prensa derechista que protestaba porque el mercado estaba siendo inundado de propaganda marxista. La distribución y la exhibición seguirían afrontando problemas y no había tiempo para aplicar ninguna política efectiva. A mediados de 1973 Chile Films controlaba sólo 13 teatros y administraba cuatro unidades móviles. Para 1973 la compañía distribuidora del Estado tenía un 25% del mercado, pero encontró una oposición continua: en varias ocasiones los teatros privados se negaron a proyectar los noticieros semanales del gobierno.

Miguel Littín asumió la dirección de Chile Films con enorme entusiasmo y algunas ideas innovadoras. Sin embargo, diez meses más tarde ya había renunciado, cansado de la oposición burocrática (muchos empleados oficiales habían asegurado su trabajo en Chile Films y no podían ser remplazados) y de las disputas dentro del partido, ya que cada uno de los miembros de la Unidad Popular exigía su propia cuota de recursos. Estas rivalidades produjeron una pérdida de energía creativa y una falta de coordinación. Littín propuso montar una serie de talleres que cubrieran casi todas las áreas del cine: documental, ficción y cine infantil, pero muy poco se obtuvo de estas ideas, excepto por algunos trabajos en el género documental. Ninguna película argumental financiada por el Estado pudo terminarse durante el gobierno de Allende. En consecuencia, los cinematografistas decidieron realizar sus propias películas al margen del sector oficial, aunque aún podían aprovechar los equipos de Chile Films. Littín, sin embargo, sostuvo que algunos desarrollos provechosos se dieron gracias al papel del Estado:

> La estructura oficial del cine condujo al menos a varias cosas importantes, como la creación de una compañía distribuidora nacional, la progresiva nacionalización del cine, la exhibición de películas del *nuevo cine* latinoamericano en todo el país, (...) el palpable mejoramiento de los recursos técnicos, especialmente los teatros de doblaje, los laboratorios y las cámaras[15].

15 Miguel Littín, entrevista publicada por primera vez en *Cahiers du Cinéma*, 251-252, 1974. La versión en inglés se encuentra en M. Chanan, *op. cit.*, p. 58.

Entre quienes se beneficiaron de estas medidas estaban algunos cinematografistas jóvenes como Sergio y Patricio Castilla y Claudio Sapiaín, cuyos talentos florecerían más tarde en el exilio. Diferencias de perspectiva, magros recursos y la velocidad de los acontecimientos impidieron la formación de una práctica de grupo coherente. La historia del cine durante la época de la Unidad Popular ofrece un mosaico de diferentes tendencias.

Littín acabó *La tierra prometida* justo antes del golpe, pero el trabajo de posproducción fue terminado en París, donde Littín tuvo la fortuna de recibir asilo como exiliado. Arrestado en un allanamiento de Chile Films después del golpe, Littín pudo escapar gracias a la ayuda de un compasivo sargento del ejército, que era un admirador de su trabajo[16]. La película fue un éxito en el circuito internacional ya que parecía predecir con agudeza el sangriento golpe del 11 de septiembre de 1973. Ubicada en 1932, tiene como marco de referencia la exitosa rebelión socialista del comandante de la Fuerza Aérea, Marmaduque Grove, en contra del presidente Esteban Montero. El régimen de Grove duraría sólo 11 días, pero su carácter verdaderamente populista (tuvo respaldo masivo de los trabajadores sindicalizados y de los desposeídos de las ciudades) lo convirtió en materia de una leyenda popular. Littín explota esta memoria popular a partir del seguimiento de la odisea del líder campesino José Durán y sus compañeros, que buscan establecer vínculos con las fuerzas progresistas de Grove y formar su propio utópico Estado socialista en Palmilla, al sur de Chile. Emplea una serie de recursos para permitir lecturas históricas, alegóricas y míticas. Un anciano narra su historia de los acontecimientos de los años treinta en un relato recreado por su memoria. Las canciones folclóricas aparecen a lo largo de la película, afirmando su pretensión de ser una auténtica historia popular, antecesora de la hegemonía de la cultura impresa. Personajes de la historia, como el general O'Higgins, aparecen al lado de los protagonistas. La santa patrona de Chile, la Virgen del Carmen, apoya tanto a los ricos como a los pobres. La manera hiperbólica y antinaturalista de contar la historia se emplea para producir un efecto interesante. Sin embargo, la historia como texto debe ser reconstruida y los sucesos de

16 Gabriel García Márquez, *La aventura de Miguel Littín, clandestino en Chile*, México, Diana, 1986, pp. 35-38, publicado en inglés como *Clandestine in Chile*, Cambridge, Granta and Penguin, 1989.

los años treinta guardan un extraordinario paralelo con aquellos de comienzos de los años setenta. Después de un largo viaje, los trabajadores se toman el poder; su relación con la burguesía local es hostil y vacilante; las autoridades establecidas controlan el lenguaje y, por lo tanto, el poder. José Durán dice en un momento dado: "Basta de palabras y discusiones porque en la palabra y en la discusión los ricos siempre llevarán la mejor parte". Si los ricos controlan el lenguaje, también controlarán el poder desnudo: el ejército interviene para masacrar a Durán y a sus seguidores. Para Littín, el pacífico y democrático camino hacia el socialismo fue un error estratégico y táctico.

Raúl Ruiz fue el cineasta más productivo del período e hizo un buen número de películas en diferentes estilos. Declaró lúcidamente que los cineastas de la Unidad Popular debían trabajar en tres áreas: activismo cinematográfico (trabajando con las organizaciones de masas), cine oficial (apoyando las políticas del gobierno) y cine de expresión (un estilo más personal)[17]. Sus propias películas exhiben estos tres aspectos. *Ahora te vamos a llamar hermano* es un cortometraje didáctico. *La colonia penal* (1971) es un cuento kafkiano que se desarrolla en una isla en donde todo el mundo viste uniforme militar —otro presentimiento de lo que vendría después—. Todos los personajes hablan un idioma inventado por Ruiz, y los actores tuvieron que improvisar varias de las escenas. Tal aproximación fue vista por los sectores más dogmáticos de la izquierda como un capricho lúdico. *La expropiación* fue un cortometraje filmado en cuatro días a finales de 1971, y sólo fue terminado en 1973. No tuvo amplia difusión ya que fue considerado demasiado provocador: cuando la tierra fue entregada a los campesinos a través de la expropiación gubernamental, ellos no deseaban que el propietario de la tierra abandonara el lugar y terminaron asesinando al oficial gubernamental. *El realismo socialista*, de 1973, se ocupó del problema de la nacionalización de las empresas, una vez más de manera irónica. Estaba dirigida a provocar debates en el seno del Partido Socialista.

Raúl Ruiz fue un militante del partido socialista, un partido que había encontrado compatible con sus intereses porque tenía posiciones muy variables —desde la ultraizquierda hasta la social democracia—, con dirigentes que cambiaban posiciones con gran velocidad, tal como se describe en *El realismo socialista*. Sin embargo, poco a poco fue toman-

17 F. Bolzoni, *El cine de Allende*, Valencia, Fernando Torres, 1974, pp. 123-124.

do una actitud cada vez más irónica hacia las políticas oficiales, hacia el estilo *kitsch* de la cultura popular dirigida por el gobierno, una cultura *Quilapayún*, como alguna vez la llamó con crueldad:

> No es cuestión de pesimismo, pero la ironía es para mí una herramienta para el análisis político. La trágica situación presente es el resultado de cierto proceso político: es más importante ser lúcido que lamentar nuestra suerte. La ironía es necesaria para clarificar nuestra percepción de las cosas[18].

Su película de 1971, *Nadie dijo nada*, representa la mala fe de los intelectuales que creen que su mundo es el único que existe. Está situada, como *Tres tristes tigres*, en el oscuro mundo de los bares de Santiago, una ciudad privada donde los intelectuales pueden hablar y beber toda la noche, observando sólo la realidad que se encuentra al alcance de sus perspectivas de clase. Los intelectuales pequeñoburgueses también son colocados en una situación ambigua en *El realismo socialista*. Ruiz apoyaba la estrategia del poder popular, un movimiento radical que intentó acelerar el paso de las políticas de la Unidad Popular de cara a la ofensiva de la derecha a finales de 1972. La atención se centró en los *cordones* industriales que crecían alrededor de Santiago, Concepción y Valparaíso. Para agosto de 1973 cerca de la mitad de los trabajadores de las áreas industriales pertenecía a algún *cordón*, hecho que se convirtió en un reto para el gobierno —ya que se tomaban iniciativas por fuera de los canales de las agencias gubernamentales— y también para las organizaciones sindicales porque los representantes de los *cordones* eran elegidos por los mismos trabajadores. Los cinematografistas analizaron la paradoja fundamental de la Unidad Popular: ésta no podía enfrentar el poder popular a través del empleo de la fuerza; por otra parte, tampoco podía apoyar estas medidas, ya que estaba trabajando con las estructuras del Estado.

La película más representativa del examen de este proceso de radicalización que condujo al golpe fue *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, un documental en tres partes que fue editado en Cuba en el exilio. Guzmán había sido un estudiante de cinematografía en España antes de regresar a Chile con la victoria de la Unidad Popular. Como otros cinematografistas, Guzmán decidió trabajar sin la ayuda de Chile

18 Entrevista con Ginette Gervais en *Jeune Cinéma*, 87, mayo-junio de 1975, p. 27.

Films. Obtuvo un subsidio y materiales de la Escuela de Comunicaciones de la Universidad Católica que le permitieron completar *El primer año* (1972), un documental sobre los primeros meses del gobierno[19]. Más adelante planeó realizar un documental sobre el héroe de la Independencia, Manuel Rodríguez, que tuvo que aplazar debido al incremento de la actividad política a finales de 1972. A la huelga de choferes de buses de 1972, se unieron taxistas, comerciantes e industriales. Bien organizado, y con financiación de la CIA, el paro fue apoyado con una extraordinaria movilización de la izquierda, ya que los trabajadores asumieron el control de las fábricas y dominaban los medios de distribución. Guzmán filmó estos acontecimientos; el documental resultante, *La respuesta de octubre* (1973), es algo monótono en su registro del surgimiento de los *cordones* industriales. Fue después de estos acontecimientos de octubre que Guzmán y su grupo decidieron filmar el proceso que estaba evolucionando rápidamente, para producir una película más analítica que de denuncia o agitación.

La filmación fue planeada como una campaña militar por el Equipo Tercer Año, conformado por Jorge Müller (un fotógrafo que fue empleado por la mayoría de los directores del período, en particular por Raúl Ruiz, y que "desapareció" con su compañera, la actriz Carmen Bueno, en 1974), Federico Elton, José Pino, Patricio Guzmán y Angelina Vásquez. Con equipos prestados, una grabadora Nagra y una cámara Eclair, y con películas donadas por el cineasta francés Chris Marker, empezaron a filmar en febrero de 1973:

> El *guión*, entonces, tomó la forma de un mapa, que pegamos en la pared. En un lado de la habitación señalamos los que consideramos los puntos claves de la lucha revolucionaria. Del otro, haríamos la lista de lo que ya había sido filmado. (...) Así, de un lado teníamos la descripción teórica, y del otro la descripción práctica de lo que ya habíamos filmado[20].

Filmaron casi todos los días durante siete meses y tuvieron acceso a todos los sectores de la sociedad, destacando varios aspectos, y acumulando un extenso y casi único cubrimiento del desarrollo de la lucha de

19 Para un análisis detallado del trabajo de Guzmán, *véase* Patricio Guzmán y Pedro Sempere, *Chile: el cine contra el fascimo*, Valencia, Fernando Torres, 1977.

20 Entrevista con Burton en Julianne Burton, *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Film Makers*, Austin, University of Texas Press, 1986, p. 55.

clases. Con el golpe, la película fue sacada del país y editada en Cuba en los estudios del ICAIC. La estructura resultante tiene tres partes: "La insurrección de la burguesía", que trata de la ofensiva de la clase media en contra del gobierno en los medios de comunicación y en las calles; "El golpe de Estado" continúa el análisis de la primera parte e incluye una visión de las agrias disputas de la izquierda en torno a su estrategia; la tercera parte, "Poder popular", mira el trabajo de las organizaciones de masas en 1973. El análisis más importante lo hacen los protagonistas en la película, pero un autoritario narrador en *off* también ofrece información contextual y un análisis que es apoyado o refutado por las imágenes[21]. La película se convirtió en el testimonio chileno más importante para el mundo exterior, y fue distribuida mundialmente como parte de las campañas de solidaridad.

EL EXILIO Y LA RESISTENCIA

El golpe, que muchos esperaban, estuvo acompañado de un feroz ataque contra los movimientos de izquierda y las organizaciones sindicales. Algunos cinematografistas estuvieron entre las decenas de miles de asesinados y desaparecidos, los cientos de miles de detenidos temporalmente en campos de concentración, tales como el Estadio Nacional, o entre los que fueron enviados al exilio. *La batalla de Chile* contenía una imagen de junio de 1973 que anticipó la carnicería que vendría después. Un camarógrafo argentino, Hans Herman, filmando una insurrección militar, de hecho filmó su propia muerte. La película muestra a unos soldados que desde un camión apuntan hacia la cámara, que se mantiene filmando durante mucho tiempo antes de quedar fuera de control. La campaña de solidaridad internacional ofreció muchas visas a los chilenos, y los directores más importantes (exceptuando a Aldo Francia, quien continuó su trabajo como médico en Valparaíso) salieron hacia el exilio[22]. Littín fijó su residencia en México, donde fue recibido por el exuberante presidente Luis Echeverría. A Guzmán se le ofrecieron facilidades para editar sus películas en Cuba, en donde se reunió con Pablo

21 *Ibíd.*, p. 51.
22 Para un registro de la campaña internacional en favor de los cinematografistas, en particular el "Emergency Committee to Defend Latin American Filmmakers", *véase* Alfonso Gumucio Dagrón, *Cine, censura y exilio en América Latina*, México, Stunam/Cimca/FEM, 1984.

Chaskel. Soto viajó a Francia, tal como lo hizo Raúl Ruiz, quien se instaló inicialmente como inmigrante en el barrio parisino de Belleville.

En Chile la producción cinematográfica fue prácticamente destruida durante algunos años. Todas las escuelas de cine y los centros de producción fueron ocupados por los militares, las instalaciones destruidas y quemadas las existencias de viejo material fílmico.

> La productora y distribuidora estatal, Chile Filmes, fue víctima del impacto de la represión. Sus instalaciones fueron ocupadas y sus irremplazables archivos cinematográficos fueron destruidos indiscriminadamente, incluyendo una invaluable colección de los primeros noticieros cinematográficos hechos en el país. Su personal fue capturado en bloque; muchos de sus miembros fueron arrestados, encarcelados y torturados. Algunos murieron, incluyendo al director Eduardo Paredes (...) y, unos meses después del golpe, Carlos Arévalo, quien había distribuido películas a los sindicatos y comunidades marginadas, y el camarógrafo Hugo Araya, corrieron la misma suerte. Películas y cintas de audio fueron quemadas en las calles junto con libros, revistas, panfletos, afiches y tesis universitarias[23].

La censura general de las artes y los medios de comunicación promovida por el gobierno fue dirigida, en el sector cinematográfico, por el Consejo de Censura Cinematográfica. Dentro de las películas censuradas a mediados de los años setenta estaban *Violinista en el tejado* (¡porque tenía tendencias marxistas!) y *El día del chacal*, que fue entendida como un apoyo a tendencias violentas y antisociales. Pasarían algunos años antes de que la realización cinematográfica en Chile pudiera hacer algunos tentativos avances después de la destrucción de finales de 1973. Es en la comunidad en el exilio donde debemos buscar los avances significativos de los años setenta.

Puede decirse, *grosso modo*, que el trabajo en el exilio tuvo lugar entre dos polos, representados por las carreras de Littín y Ruiz. Este último fue a París, completamente arruinado, con su esposa, la editora y realizadora Valeria Sarmiento. Empezó a hacer una película sobre la comunidad en el exilio en París, *Diálogo de exiliados* (1974). Sin embargo, en lugar de hacer un retrato de un grupo optimista y ejemplar de expatriados, muestra lo inapropiados que son sus deseos con respecto a las

23 Malcolm Coad, "Rebirth of Chilean Cinema", *Index on Censorship*, 9, 2 de abril de 1980, p. 4.

nuevas circunstancias. Emplea irónicamente las palabras de Brecht en el exilio al comienzo de la película: "La mejor escuela de dialéctica es la emigración, los dialécticos más hábiles son exiliados. Es el cambio el que los ha forzado al exilio y sólo están interesados en el cambio"[24]. En contraposición a este aserto, los chilenos, que se agrupan en una casa de amplios corredores, secuestran a un cantante (simpatizante del fascismo), entran en huelga de hambre, recolectan dinero para la resistencia o hablan interminablemente de su situación, son vistos a través de una mirada irónica. La reacción de la comunidad chilena fue hostil; Ruiz, de alguna manera doblemente exiliado, fue obligado a buscar acceso al mundo cinematográfico francés.

Ruiz fue afortunado, y su llegada coincidió con los cambios en la televisión francesa y con la creación de algunas instituciones especializadas, incluyendo el INA (Instituto Nacional de Audiovisuales), que encargaba trabajos experimentales. Fue el INA el que apoyó los primeros proyectos de Ruiz para la televisión, ofreciéndole equipo técnico sofisticado e impulsando una carrera extraordinariamente productiva en Francia, donde ahora es ampliamente conocido como el director más importante e innovador que trabaja en ese país. El director de *Cahiers du Cinéma*, Serge Toubiana, hizo el siguiente homenaje en un número dedicado a Ruiz en 1983:

> En el cine francés contemporáneo, la pequeña compañía que gravita alrededor de este mago que hace mover las sombras y permite hablar todos los lenguajes en un solo lenguaje, es uno de los más vívidos lugares que existen hoy. La retórica de Ruiz es hermosa, cultivada, indudablemente perversa y, sobre todo, alegre, nunca melancólica. Esta retórica nos saca de nuestra tradicional melancolía francesa[25].

Ruiz, quien cambió su nombre por Raoul para facilitar la pronunciación, dirige ahora el innovador centro de arte La Casa de la Cultura en Le Havre. Le Havre, desde luego, es el mayor puerto francés hacia las Américas, y sería tentador ver a Ruiz, el hijo de un capitán de navío, como un constante navegante del espacio que separa a Europa de América.

24 Con base en la traducción citada en *Afterimage*, 10, p. 121.

25 Serge Toubiana, "Le cas Ruiz", en *Cahiers du Cinéma*, 345, marzo de 1983, p. 1. Esta edición especial es la mejor guía general para el trabajo de Ruiz. *Véase* también la extensa sección dedicada a Ruiz en *Positif*, 274, diciembre de 1983.

Algunos aspectos autobiográficos ocultos pueden encontrarse en sus películas. Muchos de ellos parecen tratar el problema fundamental del exilio, del centro ausente, del hogar desplazado. El exilio tiene aspectos positivos y negativos: ser excéntrico implica la nostalgia de un centro, pero también ofrece la libertad de la distancia. *Las tres coronas de un marinero* (1982) trata sobre el viaje de una persona desplazada en busca de sus raíces. Los orígenes pueden encontrarse en la infancia, un momento de posible armonía antes de la caída, donde los abuelos traman ficciones contando interminables historias de fantasmas —aunque un niño de Ruiz raramente es inocente—. Los orígenes pueden estar en el cine. En *La vida es un sueño* (1986) un hombre regresa al cine de su infancia con el fin de encontrar las imágenes de la resistencia chilena, que él ha reprimido en su inconsciente. Las imágenes dominantes que encuentra, sin embargo, son de Roldán El Temerario, Mongo, El Capitán Maravilla, personajes de las películas norteamericanas de clase-B, que fueron el alimento cinematográfico básico que observó Ruiz en su infancia. Las películas clase-B pueden leerse fácilmente como crudas formas del imperialismo cultural, pero, para Ruiz, también ofrecen un interesante ejemplo de cómo establecer una afinidad mediadora con la audiencia, y de cómo realizar películas directas e improvisadas:

> Hay una frase de Ford Beebe en la que dice que generalmente estaba tan presionado para terminar sus películas (frecuentemente sólo tenía una semana para filmar), que cuando escribía una historia, escribía lo primero que se le venía a la cabeza y esperaba un poco de inspiración. Sin darse cuenta está describiendo las técnicas de la escritura automática que inventó o reinventó para el cine. Éstas son verdaderas películas surrealistas en el estricto sentido de la palabra[26].

Un sentido de pertenencia también puede encontrarse en una institución como la Iglesia o un partido político. Sin embargo, Ruiz está lejos de la retórica de Neruda, quien escribiría una "Oda a mi partido" (el Partido Comunista) que ofrece fortaleza, unidad y propósito. La oda de Ruiz al partido es *La vocación suspendida* (1977), donde el proyecto de una nueva sociedad es impedido por las sospechas de la jerarquía y la rigidez en las instituciones eclesiásticas. Un sentido de pertenencia también puede encontrarse en el cine como medio en sí mismo, en la rigidez

26 "Entretien avec Raoul Ruiz", en *Positif*, 274, diciembre de 1983, p. 24.

de los géneros y convenciones. Sin embargo, Ruiz explora y parodia constantemente las convenciones: el documental, como en *De los grandes acontecimientos y de la gente común* (1979); los programas artísticos y el *thriller*, como en *La hipótesis del cuadro robado* (1978); la novela melodramática, mezclada con Borges y las *Novelas ejemplares* de Cervantes, como en *El coloquio de los perros* (1977). Como dice Ian Christian, "Ruiz ha inventado una retórica, o mejor, un juego de retóricas, que le permite hablar en términos familiares para los europeos, sin aceptar totalmente su cultura o traicionar la propia"[27]. Cada película es una exploración, una exploración geográfica de los bosques, pueblos, jardines, castillos o pinturas, de las posibilidades visuales, técnicas, narrativas y sonoras del cine y una exploración de todos los posibles estilos pictóricos y literarios (en particular los experimentos *barrocos* del novelista cubano Lezama Lima)[28]. Es, en una frase, una obra extraordinaria.

La trayectoria de Miguel Littín ha sido muy distinta. Las circunstancias le permitieron convertirse en un cinematografista épico de la resistencia latinoamericana, principalmente debido a la ayuda financiera que le ofreció el gobierno mexicano de Echeverría (*véase* el análisis de *Actas de Marusia* en el Capítulo 6). Sin referirse a Littín con nombre propio, Ruiz hace una crítica del estilo de su cinematografía:

> Pienso que hay una versión de la actitud del *arte oficial* que se propone hacer que la *historia* exista. Empieza con la historia de Latinoamérica, que es una historia de traiciones y de imperialismo, en la cual las masacres se ocultan en su mayoría y el registro de los movimientos campesinos y populares es también desconocido. Así, hacer películas que revelen esta historia olvidada y den a conocer las matanzas secretas se convierte en un objetivo obvio. Pero esto es más difícil de aceptar cuando seguir la línea política se convierte en tarea imperativa, mostrando aún más masacres y creando vastas ceremonias funerarias[29].

Siendo imparciales, sin embargo, debemos decir que Littín no permaneció en esta línea. Realizó dos ambiciosas coproducciones de trabajos literarios, *El recurso del método* (1977) y *La viuda de Montiel* (1979). *El recurso* está basado en la novela del cubano Alejo Carpentier, la historia

27 Ian Christie, "Snakes and Ladders: Television Games", en *Afterimage*, 10, p. 84.
28 Danièle Dubroux, "Les explorations du capitaine Ruiz", en *Cahiers du Cinéma*, 345, p. 33.
29 Entrevista con Ruiz en *Afterimage*, 10, p. 111.

de un dictador criminal que se mueve entre la civilización de Europa y el supuesto barbarismo de su tierra natal, y se sorprende bastante cuando es derrocado por una rebelión marxista. La película tiene algunos fragmentos estilizados (como el lujurioso carnaval de La Habana) y una actuación constante del actor preferido de Littín, el chileno Nelson Villagra. Pero el peso de tener que hacer un testimonio alegórico sobre los primeros dictadores en Latinoamérica y su necesario derrocamiento a manos del pueblo cae algunas veces en los estereotipos narrativos. En términos de su relevancia contemporánea con respecto a las dictaduras del continente en los años setenta, la película también deja pensando al espectador si los dictadores tecnocráticos del período, los Pinochets, pueden ser burlados tan fácilmente como muestra la película. La obra, que tiene una clara perspectiva internacional y latinoamericanista, no tuvo mucha distribución en América Latina y no logró convencer a los críticos europeos. Littín había sido el consentido de *Cahiers du Cinéma* a comienzos de los años setenta, cuando los críticos tenían una orientación maoista y tercermundista. A finales de la década las ideologías críticas habían cambiado, Ruiz se había convertido en el modelo de una realización cinematográfica más personal, impía e irónica, y *Cahiers* se burló de *El recurso* en una corta y sarcástica reseña en agosto de 1978.

La viuda de Montiel es el intento de Littín de filmar a García Márquez, un autor que obsesiona a los cineastas desde los años sesenta hasta el presente: parece ser el destino de cualquiera de los cinematografistas latinoamericanos más importantes tratar de hacerlo aunque sea sólo una vez. Littín logra algunas impactantes tomas en el paisaje tropical de Tlacotalpán (en Veracruz), para escenificar la "caótica y fabulosa hacienda de José Montiel"[30], el despótico hombre que había monopolizado los negocios locales mediante el terror. Después de su muerte, Montiel aparece como una presencia constante en las fantasías de su viuda y en las diferentes visiones de los habitantes del pueblo. Geraldine Chaplin hace una buena interpretación de la viuda, pero al final la tensión narrativa que García Márquez puede lograr en unas pocas páginas se le escapa al vacilante director en una película que dura dos horas.

30 Gabriel García Márquez, "La viuda de Montiel", en *Los funerales de la mamá grande*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967.

Cuando el reinado de Margarita López Portillo despojaba gradualmente al cine mexicano de recursos, Littín realizó su siguiente película, *Alsino y el cóndor* (1982), en Nicaragua, el primer largometraje nicaragüense en color. Aprovechó de nuevo una fuente literaria, esta vez de una muy conocida novela de los años treinta escrita por Pedro Prado, que fue por un tiempo de obligada lectura en las escuelas chilenas. A esta fábula de un muchacho inválido después de haber intentado volar, le fueron dadas una nueva locación (la Nicaragua de finales de los años setenta) y un nuevo optimismo: el sueño de volar se convierte en el sueño de la revolución que se materializa con el derrocamiento de la dictadura de Somoza. Littín trabajó sin los opulentos recursos de sus tres películas anteriores, y produjo una cinta libre de mucha de la grandilocuencia que había estropeado esos trabajos: "La sonrisa de Alsino, cuando se llama a sí mismo Manuel —esto es, en el momento en el que se une a las fuerzas de la guerrilla y en el cual sonríe por primera vez en la película— se convierte en un signo de la inminente ruptura histórica, más vigoroso y elocuente que la agitación de cien banderas rojas"[31]. El deseo del pueblo es visto como el triunfo sobre los cóndores del imperialismo norteamericano, los helicópteros de las fuerzas de contrainsurgencia.

En 1985 Littín se embarcó en un peligroso proyecto para filmar clandestinamente en Chile. Sus movimientos han sido registrados y elogiados en un libro de García Márquez[32], escrito en forma de una larga entrevista con Littín, filtrada con la visión y el lenguaje característico del novelista colombiano. Tanto el libro como la película son un homenaje a la resistencia del pueblo chileno. Ambos tuvieron éxito en "ponerle el cascabel al gato" de la dictadura, según frase de García Márquez. En noviembre de 1986 las autoridades incineraron quince mil copias del libro. *Acta general de Chile* es un gran documental en cuatro partes que *redescubre* el paisaje chileno a través de los ojos del exiliado, expone las luchas de la gente común, discute las tácticas del grupo guerrillero Frente Popular Manuel Rodríguez, y hace un tributo al símbolo de la revolución, Salvador Allende. Contiene muchos momentos líricos memorables y tiene una secuencia de entrevistas particularmente interesante que resume las últimas horas de Allende en el Palacio de la Mo-

31 J. Mouesca, *Plano secuencia*, ed. cit., p. 103.
32 Gabriel García Márquez, *La aventura de Miguel Littín*, ed. cit.

neda, mientras las tropas se preparaban para entrar y terminar con el experimento chileno en el marxismo democrático. Littín está filmando ahora la vida de Sandino en otra ambiciosa coproducción.

Otros cinematografistas continuaron con una destacada y fértil carrera en el exilio desde diferentes lugares de Europa y América Latina. Los críticos David Valjalo y Zuzana M. Pick hacen una lista de 176 películas producidas desde 1973 hasta 1982: 56 largometrajes, 34 mediometrajes y 86 cortos. Zuzana Pick ha analizado las características más notables de este cine en una serie de importantes ensayos[33]. Sólo algunos comentarios son pertinentes aquí. En primer lugar, el choque del golpe chileno tuvo una repercusión en toda la comunidad internacional; la brutalidad de los regímenes en Uruguay, y más tarde en Argentina, nunca sería destacada de la misma manera. La Comisión de las Naciones Unidas para los Refugiados pudo organizar un amplio programa de asilo, y algunos países como Canadá, Suecia y otros países escandinavos reaccionaron rápidamente para aprobar las visas. Los partidos políticos chilenos también pudieron encontrar un lugar para sus militantes en Europa Oriental. El trauma del exilio fue suavizado de esta manera hasta cierto punto, y mucha gente encontró posibilidades de trabajo y la solidaridad de muchos grupos para apoyar las actividades culturales. Los cinematografistas tuvieron, entonces, acceso a algunos fondos y también a un público: sus películas podían servir como base para encuentros y grupos de discusión.

Era natural que estas películas se enfocaran, en un principio, en el pasado reciente, fueran denunciatorias y también intentaran reconstituir la resistencia en el extranjero —*véase*, por ejemplo, *Llueve sobre Santiago* (1975), de Helvio Soto, o *La canción no muere, generales* (1975), de Claudio Sapiaín—. Sin la ironía de Ruiz, estas películas necesitaban proponer alguna clase de unidad utópica, resumida en la frase cantada al final de cada reunión o concierto de solidaridad: "El pueblo, unido, jamás será vencido", que, necesariamente, intentaba opacar el hecho de que *el pueblo* no había estado unido y había sido derrotado, aunque sólo temporalmente. Los trabajos de Helvio Soto, Littín, Sebastián Alarcón, Orlando Lübbert y Sergio Castilla fueron todos películas denunciato-

33 David Valjalo y Zuzana M. Pick, "10 años de cine chileno 1973/1983", edición especial de *Literatura Chilena, Creación y Crítica*, 27, enero-marzo de 1984, pp. 15-21. Esta edición es la evaluación más completa del cine chileno de esa década.

rias que apuntaban hacia una toma de conciencia, como un esfuerzo para aislar a la dictadura en el extranjero.

Las dificultades del exilio y la inmigración también se convertirían en un tema importante en las películas de la época. Uno de los ejemplos más representativos fue Angelina Vásquez, quien examinó las formas de vida en Finlandia. *Dos años en Finlandia* (1975) es un retrato de la comunidad chilena en ese país, y *Presencia lejana* (1975) cuenta la historia de dos mellizos finlandeses que emigraron a Argentina; uno de ellos regresó a Finlandia y el otro se quedó en Argentina, donde "desapareció" en 1977. Finlandia es vista en esta película desde una perspectiva latinoamericana y viceversa. En su filme de ficción, *Gracias a la vida* (1980), una mujer que carga al hijo de su torturador se encuentra con su esposo e hijos en Helsinki. El dolor, pero también el optimismo de esas experiencias son retratados con gran habilidad. Otras directoras, como Marilú Mallet en Canadá y Valeria Sarmiento en Francia, también trataron los temas del exilio y la inmigración. Las dos películas más significativas de Sarmiento, sin embargo, no se restringen a las temáticas del exilio: el documental *El hombre cuando es hombre* (1982) y el filme narrativo *Mi boda contigo* (1984) se ocupan, en cambio, de la construcción de la sexualidad en Latinoamérica, en la industria cultural y en la sociedad en general. En *El hombre*, filmada en Costa Rica, los entrevistados presentan un increíble e inadvertido estereotipo de las relaciones hombre-mujer. Sarmiento combina la ironía con una banda sonora tomada de Jorge Negrete, el más macho de todos los cantantes charros mexicanos. *Mi boda* explora las convenciones y placeres del melodrama y la novela rosa, o el romance de arlequín, adaptando una novela de Corín Tellado, la Barbara Cartland de la lengua española. Esta diversidad temática es parte de una ampliación general de los temas tratados por los cinematografistas chilenos.

Mientras se desarrollaba la comunidad cinematográfica en el extranjero, y los años de la dictadura se prolongaban, los realizadores no podían mantenerse haciendo y rehaciendo películas sobre Chile desde su país de exilio. Pablo de la Barra, quien ha dirigido exitosas películas en Venezuela, y Ruiz, quien trabaja exclusivamente en Francia, son dos ejemplos de la vaguedad del término *cinematografista chileno*, después de quince años de exilio. Al mismo tiempo, la radicalización de los acontecimientos en Chile después de 1983 ha permitido el regreso de los cinematografistas exiliados y la filmación de la lucha por la demo-

cracia. Gastón Ancelovici, cuyo documental de 1975, *Los puños frente al cañón*, trazó el crecimiento de la clase trabajadora chilena hasta 1931, hizo el documental *Historia de una guerra diaria* (1985), filmando toda una variedad de prácticas culturales y políticas. *Dulce patria* (1985), de Andrés Racz, también mostró un amplio espectro de la vida durante la dictadura, y contenía una memorable entrevista con la madre de Carmen Bueno, la actriz "desaparecida" en 1974.

El regreso de los cinematografistas, la reducción de la censura y un crecimiento de la militancia han conducido a un renacimiento del cine en el país. El cine en Chile se limitó, durante casi toda la década de los años setenta, a la producción de documentales turísticos y cortos publicitarios. Sin embargo, a finales de los años setenta hubo importantes signos de supervivencia. Silvio Caiozzi tuvo éxito con *Julio comienza en julio* (1979), una película que se refiere de nuevo a los comienzos del siglo XX en el país, a un tiempo en el que la aristocracia rural estaba perdiendo su poder frente a la burguesía industrial. El escenario es una casa campestre de estilo francés, llena de muebles importados; su propietario, un terrateniente feudal, está tratando de mantener su posición en el poder y de criar un hijo a su imagen y semejanza. Un importante rito de iniciación para el joven de quince años es la pérdida de la virginidad. Los argentinos Torre Nilsson y María Luisa Bemberg han tratado el tema con más sutileza, pero Caiozzi por lo menos encontró una metáfora para hablar de manera alegórica del Chile contemporáneo y para poner el cine chileno de nuevo en los teatros comerciales de Santiago. Porque la situación en 1980, como señala Caiozzi, era oscura:

> Aldo Francia ya no filma. (...) Después tenemos personas como Carlos Flores, un documentalista que hizo una película sobre José Donoso, nuestro novelista más conocido. (...) También está Christian Sánchez, un graduado de la escuela de cine, quien hizo dos películas en 16 mm, blanco y negro, una codirigida y la otra dirigida por él mismo: *El zapato chino*, que salió recientemente. Éstas son películas experimentales, dirigidas a cierto público. (...) El gobierno no se interesa en el cine[34].

Julio tardó tres años en terminarse y fue financiada con las ganancias del director en la producción de comerciales.

34 "Silvio Caiozzi: Los restos del naufragio", en *Hablemos de Cine*, 73-74, junio de 1981, p. 30.

El grupo teatral Ictus hizo varios videos sobre figuras culturales y gubernamentales a finales de los años setenta. Los cinematografistas empezaron a filmar clandestinamente cada vez más, y las películas, que contenían escenas de las persecuciones y la resistencia, eran sacadas de contrabando. Un documental preparado en Alemania, *Chile: donde comienza el dolor* (1983), muestra la reacción de los exiliados chilenos ante la exhibición de videos filmados dentro del país. Littín haría uso de los enlaces clandestinos en Chile para producir su *Acta general de Chile.* El más importante trabajo clandestino fue *Chile, no invoco en vano tu nombre* (1983), que ilustraba y era el producto de la creciente radicalización. Cinematografistas en París editaron y procesaron el material en bruto filmado en Chile, uniendo en esta empresa a la comunidad intelectual, separada por el exilio.

Desde mediados de la década de los años ochenta aumentó la oposición a Pinochet en intensidad y efectividad, culminando con el voto por el *No* en el plebiscito de 1988, y la victoria de la coalición democrática en las elecciones de noviembre de 1989. En las dos campañas la oposición usó exitosamente la televisión, un signo de que las técnicas cinematográficas aprendidas en el extranjero o en casa podían usarse correctamente. Estas condiciones han permitido una reactivación de las actividades culturales en todas las esferas, y particularmente en los teatros.

La nueva libertad en el cine es ejemplificada en la película *Imagen latente* (1987), de Pablo Perelman, que fue filmada totalmente en Chile con fondos del Comité Nacional de Cine de Canadá. Contiene numerosos ecos de la brillante película cubana *Memorias del subdesarrollo* (1968) en su estudio sobre un fotógrafo chileno que no puede decidirse sobre la naturaleza y propósito de su misión artística y política. Su hermano, un militante del MIR, desapareció en 1975. Muchos años después, él empieza a buscarlo, haciendo un paralelo con su propia búsqueda de su reprimida misión política. La película habla desafiantemente de la lucha armada (con claras alusiones al fallido atentado contra Pinochet a mediados de la década de los años ochenta), de la tortura, de la desaparición, de la función del arte en tiempos de cambio social. Su tratamiento del personaje principal es deliberadamente ambiguo: el espectador siente tanto simpatía como rechazo hacia sus dudas. Tal vez su futuro está con la joven estudiante, la hija de un prisionero desaparecido, que encuentra el sentido de su existencia en la acción política. Éste

es ciertamente el mensaje de *El color de su destino*, una película realizada en Brasil por el exiliado chileno Jorge Durán: una caracterización de un adolescente chileno en Brasil que se reconcilia con su propia identidad, y en consecuencia, se reconcilia con la memoria de su hermano muerto.

Estas películas fueron hechas con dinero proveniente del extranjero. En el país el trabajo en video se ha convertido cada vez más en norma debido a su bajo costo y a su gran flexibilidad. Todos los acontecimientos decisivos de los últimos años han sido captados en video. Hay un gran número de pequeñas compañías productoras que trabajan en publicidad o que venden programas a la televisión. Existe una gran cantidad de talento disponible para futuros proyectos. En el momento de escribir estas líneas las prioridades culturales del nuevo régimen democrático no habían sido formuladas, pero es muy poco probable que haya muchos fondos disponibles a través del Estado, y el sector privado necesitará convencerse de que las películas son una inversión viable en una reducida cultura cinematográfica. Sin embargo, la necesidad de hacer películas para explorar un pasado fragmentado y para imaginar diferentes futuros debe ser parte de este nuevo proyecto democrático, uno de grandes avenidas, en palabras de Salvador Allende, "donde hombres y mujeres libres caminarán para construir una sociedad mejor".

Capítulo 9. IMÁGENES ANDINAS: BOLIVIA, ECUADOR Y PERÚ

> Hoy la ruptura es completa. El indigenismo, tal como lo hemos visto, ha ido removiendo gradualmente al colonialismo. (...) Desde el exterior hemos recibido, simultáneamente, varias influencias internacionales. Pero bajo este remolino contemporáneo percibimos nuevos sentimientos y revelaciones. Los caminos ecuménicos y universales que hemos escogido para viajar, y por los cuales hemos sido condenados, nos conducen cada vez más hacia nosotros mismos.
>
> José Carlos Mariátegui[1]

BOLIVIA

La historia del cine boliviano moderno empezó con el advenimiento de la Revolución Nacional de 1952. Los problemas que el gobierno revolucionario del MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario) afrontó fueron enormes. James Dunkerley dejó un extraordinario retrato de la sociedad boliviana antes de la Revolución:

> Bolivia estaba notablemente atrasada. Su producto interno bruto era bastante magro: 118.6 dólares per cápita, convirtiendo de esta manera al país en el más pobre del hemisferio, después de Haití. (...) Un país con el mismo tamaño de Francia, Italia y Alemania juntas tenía una población de 2.7 millones de habitantes, de los cuales sólo el 22% vivía en asentamientos de más de 2 mil personas. Sólo el 31% de la población boliviana sabía leer y escribir, y apenas el 8% había completado la educación secundaria. En 1950, 3.700 estudiantes se registraron en las cinco universidades del país y se concedieron 132 diplomas en ese año. (...) Tres de cada diez niños morían en su primer año de vida, y la esperanza de vida apenas alcanzaba los 50 años[2].

1 José Carlos Mariátegui, *Seven Interpretive Essays on Peruvian Reality*, Austin y Londres, University of Texas Press, 1971, p. 287.

2 James Dunkerley, *Rebellion in the Veins: Political Struggle in Bolivia 1952-1982*, Londres, Verso, 1985, p. 5.

Después de la Revolución se tomaron medidas progresistas. Las minas, un sector que generaba el 25% del producto interno bruto, fueron nacionalizadas. Ésta fue una medida potencialmente provocadora, puesto que el 20% de los socios del empresario Simón Patiño eran norteamericanos. Durante el período que antecedió a la revolución, Patiño controlaba el 10% de la producción mundial de estaño. Sin embargo, el presidente Paz Estenssoro consiguió mantener la neutralidad del gobierno norteamericano, y posteriormente logró un difícil acuerdo con las compañías. Se aprobó una reforma agraria, pero sus efectos sobre la tenencia de la tierra no fueron profundos ni rápidos: entre 1954 y 1968 cerca de 8 millones de los 36 millones de hectáreas de tierra cultivable fueron redistribuidos[3]. Se acordó una franquicia universal, el ejército fue restructurado y las organizaciones de trabajadores, estudiantes y campesinos recibieron armas. Los primeros años de la Revolución, por lo tanto, fueron testigos de un cambio acelerado.

En junio de 1952 se creó un departamento de cinematografía como parte del Ministerio de Prensa y Propaganda, que fue remplazado en 1953 por el Instituto Boliviano de Cine, dirigido hasta 1956 por Waldo Serruto, cuñado del presidente. Los cineastas del país no contaban con suficiente entrenamiento para cubrir los actos de la Revolución de 1952. Dos jóvenes argentinos, Levaggi y Smolij, captaron los momentos más efervescentes de aquellos meses en un cortometraje titulado *Bolivia se libera*. El IBC produjo con regularidad noticieros, principalmente de propaganda para el gobierno, de elogio a los líderes o descripciones del folclor[4], aunque Sanjinés recuerda algunas escenas impresionantes que mostraban "la presencia de miles de campesinos de todo el país que, con las armas en la mano, vigilaban la firma del decreto de la reforma agraria en Ucureña; y la procesión de bravos y fieros mineros, envueltos en sus tacos de dinamita, cargando las armas que le habían arrebatado a la oligarquía"[5]. Sin embargo, en su mayoría las imágenes serían de ritos de poder, tales como la asistencia del vicepresidente Siles Zuazo a

3 *Ibíd.*, p. 73.
4 Carlos Mesa Gisbert, *La aventura del cine boliviano 1952-1985*, La Paz, Gisbert, 1985, pp. 47-53.
5 El grupo Ukamau de Jorge Sanjinés, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México, Siglo XXI, 1979, p. 37.

la coronación de la reina Isabel en Londres[6]. En general, Dunkerley tiene razón cuando afirma, con respecto al cine:

> Bolivia era demasiado atrasada y la Revolución demasiado joven para explotar al máximo su esfuerzo simbólico y de propaganda, olvidando dinamizar el esfuerzo creativo. (...) Sólo un documental mediocre pudo ser realizado durante el levantamiento de abril, y en los treinta años siguientes no se hizo ninguna película argumental o de cualquier otro género sobre este acontecimiento, en contraste con los casos de México, Cuba, Nicaragua o incluso El Salvador[7].

Sin embargo, el IBC diseñó programas de entrenamiento para técnicos y directores, los cuales habrían de rendir sus frutos en la década siguiente.

Jorge Ruiz, el más importante realizador de la década de los años cincuenta, no se involucró con el IBC antes de 1956. Realizó un inolvidable cortometraje étnico, *Vuelve, Sebastiana*, en 1953, con los indios chipaya, de Santa Ana de Chipaya, una población en proceso de desaparición como consecuencia de la aculturación. Sebastiana Kespi, una niña chipaya de doce años, se reúne con un muchacho en el altiplano donde ella pastorea el ganado de su familia. Él la lleva a un pueblo aymará que ha asimilado muchos de los valores occidentales. Fascinada, pero a la vez atemorizada por los nuevos ambientes, es rescatada por su abuelo, que la lleva de regreso a su pueblo, comunicándole de esta manera, a lo largo del viaje, toda su sabiduría. En la búsqueda de su pueblo, el viejo muere de agotamiento, pero la tradición oral ha asegurado que Sebastiana sea la encarnación viva de su cultura. A pesar de su idealismo, la película demuestra una clara preocupación por las comunidades indígenas: es respetuosa y nada entrometida. *Vuelve, Sebastiana* es precursora del trabajo del grupo Ukamau, que alcanzó gran notoriedad en la década de los años setenta: Sanjinés ha definido la película como *extraordinaria*. También recibió la atención favorable del veterano director John Grierson cuando visitó Bolivia en los últimos años de la década de los cincuenta.

Ruiz se unió el IBC en 1956, y realizó *La vertiente*, el primer largometraje con sonido en la historia del cine boliviano. Filmada en 35 mm con

6 A. Gumucio Dagrón, *Historia del cine boliviano*, México, UNAM, 1973, p. 179.
7 J. Dunkerley. *op. cit.*, p. 52.

sonido directo, fue sobre todo un proyecto de grupo. Era un claro ejemplo del apoyo de una entidad gubernamental al desarrollo de proyectos rurales: la población de una comunidad lucha por obtener agua, y lo logra a través de esfuerzos mancomunados y con la asistencia de una joven maestra que está realizando su entrenamiento en una remota comunidad. Ella ofrece sus conocimientos y asesoría en la irrigación, pero a la vez se enamora de un macho cazador de caimanes. Este rudimentario intento de fusionar el romance y el melodrama (la muerte de un niño moviliza a la población a la acción) con un documental social causó buena impresión en el país[8]. Ruiz, sin embargo, pasó mucho tiempo trabajando para las agencias norteamericanas de ayuda internacional en Bolivia y en otros países de América Latina.

El hecho de que Ruiz terminara realizando películas financiadas por los Estados Unidos refleja los patrones del cambio en el país. La Revolución no pudo mantener su espíritu inicial. El gobierno de Siles Zuazo (1956-1960) empleó métodos más conservadores para reducir la creciente inflación, especialmente a través del apoyo financiero masivo de los Estados Unidos. El plan de estabilización de 1956 fue *monetarista* y orientó las ofensivas económicas y políticas en contra de la clase trabajadora sindicalizada. Bajo el gobierno de Siles Zuazo, y más tarde de nuevo con Paz Estenssoro, Bolivia se convirtió en un ejemplo de la Alianza para el Progreso en su intento por respaldar reformas gubernamentales no marxistas. Al mismo tiempo, recibió un volumen de ayuda norteamericana per cápita más alto que el de cualquier otro país del mundo. Se hizo cada vez más difícil para el gobierno aceptar la ayuda financiera de los Estados Unidos y su intervención en la política interna, mientras intentaba mantenerse fiel, aun retóricamente, a la condición antiimperialista de la Revolución. El gobierno no pudo resolver efectivamente estas contradicciones, y fue derrocado por un golpe militar en 1964.

El cine social boliviano creció en estos tiempos contradictorios. Su mayor impulso vino de Jorge Sanjinés y del grupo Ukamau. Sanjinés había viajado a Chile para hacer sus estudios universitarios y se matriculó en la recién abierta escuela de cine de la Universidad Católica, bajo la dirección de Sergio Bravo. Al regresar a Bolivia hizo amistad y sociedad con Óscar Soria, el más importante guionista boliviano, quien

8 C. Mesa Gisbert, *op. cit.*, pp. 65-67, y A. Gumucio, *op. cit.*, pp. 187-191.

había trabajado con Ruiz a lo largo de los años cincuenta. Juntos fundaron algunas instituciones de corta vida, un periódico, una sociedad cinematográfica y una escuela de cine, y comenzaron a hacer cortometrajes por contrato. La primera gran colaboración independiente hecha por Sanjinés y Soria fue *Revolución* (1964), de diez minutos de duración: un montaje silencioso de imágenes acompañadas sólo por música de guitarra y percusión que revelaba la explotación en el campo y la resistencia de los trabajadores que condujo a la Revolución de 1952.

Paradójicamente, la operación militar de 1964 le dio a Sanjinés nuevas oportunidades para desarrollar sus posturas estéticas e ideológicas. El gobierno de Barrientos redujo el personal del IBC, pero luego nominó a Sanjinés para su dirección, en 1965. Algunos izquierdistas sintieron que Barrientos podría imponer un régimen bonapartista, pero este punto de vista probó estar desafortunadamente equivocado entre mayo y septiembre de 1966, cuando el régimen se movilizaría para contener a las organizaciones sindicales mineras con represión indiscriminada, asesinatos y arrestos. Sanjinés, en consecuencia, se vería en una difícil posición trabajando con una organización estatal, intentando hacer documentales y películas socialmente responsables, en un momento en que el autoritarismo iba en aumento. Su película *Ukamau* produjo su despido del IBC en 1967, al tiempo que Bolivia entraba en su época más oscura con el asesinato del Che Guevara y la masacre de mineros en la Noche de San Juan, en 1967. Desde entonces, todas sus películas serían realizadas al margen de cualquier entidad estatal.

Sanjinés ha analizado coherentemente el desarrollo de su cinematografía en algunos artículos y conferencias[9]. Rechaza sus primeros documentales, realizados para el IBC, pues mostraban pero no analizaban el sufrimiento de las clases trabajadoras:

> Comenzamos a darnos cuenta de que la gente no estaba interesada en ver películas que no contribuyeran a algo, películas que solamente satisficieran su curiosidad de verse a sí mismos reflejados en la pantalla. Nos dimos cuenta de que la gente sabía mucho más sobre su propia miseria que cualquier cinematografista que aspirara a mostrársela. Esos trabajadores, mineros y campesinos son los protagonistas de la

9 Para una recopilación más amplia de estos artículos, *véase* Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *op. cit.*

miseria en Bolivia. Excepto por hacer llorar a algunos píos liberales, la clase de películas que habíamos estado realizando no servía para nada.

En lo que esta gente estaba interesada era más bien en "una explicación, en una deconstrucción de los mecanismos del poder"[10]. Esta autocrítica es demasiado cruda porque, al menos desde el punto de vista occidental, una película como *Aysa* (1964) es un poderoso testimonio de los grandes peligros del proceso de la minería. En esta película Sanjinés constituyó lo que sería más tarde su equipo de trabajo: el guionista Óscar Soria, el camarógrafo Antonio Eguino y el productor Ricardo Rada. Igualmente, encontraría dos actores no profesionales en la comunidad minera, Benedicta Huanca y Vicente Verneros, con quienes trabajaría en sus dos siguientes películas.

Ukamau (1966) se filmó entre los indios ukamau aymará, y es hablada en aymará con subtítulos en español. Cuenta la historia de una joven pareja que vive en una isla del lago Titicaca. Cuando el protagonista, Andrés Mayta, se ausenta, el mestizo que compra la producción local de los indígenas y la vende en el pueblo, viola y asesina a su esposa. El filme traza la manera como Mayta regresa y mata al asesino, siguiéndolo a través del paisaje del altiplano, cuya presencia es resaltada en la banda sonora con una solitaria quena. Los críticos acusan a la película de inscribirse en el modelo indigenista de escritores como Alcides Arguedas[11], quien tuvo hacia el indio una inclinación de simpatía paternalista. Sin embargo, Arguedas veía al indio como mero objeto de la opresión, sin historia y sin una estrategia política consciente, y veía la lucha de clases desde un análisis racial (el buen hombre blanco, el astuto y pervertido mestizo y el indio noble). Estos juicios parecen inapropiados en este caso. El mestizo es retratado efectivamente como la máxima expresión del personaje malvado, pero la crítica de los comerciantes urbanos que lo usan como intermediario de su explotación es muy clara. También los indios están lejos de ser la *raza de bronce*, como los designó Arguedas en su famosa novela, criaturas extrañas y exóticas, pero al mismo tiempo desafiantes. El indio es una fuerza social y política y no un *problema* racial. Luis Espinal, el crítico asesinado por un escuadrón de la muerte vinculado con la derecha en marzo de 1980, vio esto

10 J. Sanjinés en J. Burton, *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Film-makers*, Austin, University of Texas Press, 1986, p. 38.
11 A. Gumucio, *op. cit.*, pp. 212-213 y C. Mesa Gisbert, *op. cit.*, p. 85.

claramente: "La película no es solamente anecdótica. La batalla final entre esos solitarios hombres en la mitad del altiplano es un símbolo de la lucha de clases. Hay también un paralelismo entre el mestizo que le arrebata a su esposa y el que toma los frutos de su labor: el violador y el explotador son la misma persona"[12]. El filme tiene una extraordinaria plasticidad y muestra con claridad las fuerzas del paisaje dentro del cual se mueven los personajes, sin caer en un esencialismo telúrico o en una estética de la pobreza. Para Sanjinés, sin embargo, la principal carencia de su producción es el haber mostrado con mayor énfasis la batalla de un hombre que la de un protagonista colectivo.

La película tuvo un gran éxito en casa y en el exterior. Esto irritó a Barrientos, quien sintió que el tema no mostraba el país desde un enfoque favorable. Todo el equipo, ahora llamado Ukamau en homenaje a la película, fue expulsado del IBC, y el instituto fue cerrado posteriormente. En consecuencia, el grupo formó su propia compañía independiente y en 1968 produjo *Yawar Mallku* (La sangre del cóndor). Encontraron un tema —la esterilización forzada de las mujeres por parte de agencias norteamericanas como los Cuerpos de Paz— que materializaba la naturaleza del imperialismo, evitando que éste fuera sólo una distante abstracción para las comunidades locales. Pero aún tenían mucho por aprender sobre la naturaleza de las comunidades indígenas que querían filmar. Sanjinés cuenta cómo, cuando salieron a buscar el pueblo indígena, en una larga y dificultosa jornada, encontraron que todo el mundo los ignoraba y los trataba con desconfianza, rehusando cooperar en el proyecto. Dos semanas después, cuando el proyecto estaba a punto de fracasar, el grupo de realizadores encontró que se estaba acercando a la comunidad de manera incorrecta. Contactaron al alcalde, pensando que éste era el poder adecuado, pero entonces "nos dimos cuenta de que el alcalde no tenía poder. El poder era realmente democrático y residía en la asamblea. El individuo era importante solamente como parte de la colectividad"[13]. En consecuencia, discutieron el proyecto con la asamblea del pueblo y el chamán local leyó las hojas de coca para verificar su honestidad. De esta forma fueron aceptados; la escena del chamán aparece en la película.

12 Carlos Mesa Gisbert, *El cine boliviano según Luis Espinal*. La Paz, Don Bosco, 1982, p. 136.

13 Entrevista con el autor, Birmingham, abril de 1986.

La película se mueve entre el campo y la ciudad. Describe la gradual toma de conciencia del pueblo indígena de que la infertilidad de sus mujeres se debe a los jóvenes norteamericanos, algo caricaturizados, de los *Cuerpos de Progreso,* que dirigen el centro médico. Ignacio, el líder comunitario, descubre que están esterilizando a las mujeres siguiendo la lógica de que, en frase memorable de Galeano, es más conveniente matar a los guerrilleros en el vientre materno. La comunidad toma la decisión de castrar a los norteamericanos. La represión se produce rápidamente, muchos son asesinados, e Ignacio es gravemente herido. Es llevado a La Paz, donde su hermano comienza un viaje a través del paisaje urbano y de las clases sociales de la ciudad, en un intento desesperado de encontrar dinero para el tratamiento médico. La reacción es fría e indiferente: Ignacio muere en el hospital. En un arrebato de conciencia, el hermano regresa al pueblo, se une a los indígenas y organiza la resistencia armada. La película está estructurada de manera compleja, con un constante uso de la retrospección *(flashback),* intercalando escenas en la ciudad con los primeros eventos ocurridos en el campo. Usa el suspenso y examina la psicología individual, dos estrategias que el grupo cuestionaría más adelante.

El filme fue altamente exitoso. De acuerdo con Sanjinés, fue visto por cerca de 250 mil personas en Bolivia durante el primer año (antes de que las películas de Sanjinés fueran censuradas durante la mayor parte de la década de los años setenta). También desató un debate público y una campaña contra los Cuerpos de Paz norteamericanos, expulsados de Bolivia por el general Torres en mayo de 1971. Pero la película no satisfizo al grupo a nivel formal porque todavía parecía imponer las expectativas culturales de la clase dominante sobre los pueblos indígenas. Debemos recordar que la nación-Estado de Bolivia es el resultado de la dominación criolla sobre las naciones indígenas aymará, quechua y guaraní, una dominación que fue sólo parcialmente exitosa. En 1950 un millón de personas sólo hablaban quechua, 664 mil aymará, y el español era una lengua minoritaria. En 1976 más de una quinta parte de la población todavía no hablaba español[14]. No fue suficiente para Ukamau filmar películas en el idioma nativo:

14 J. Dunkerley, *op. cit.,* p. 23.

> No era que ellos no pudieran ententer lo que se estaba diciendo; era más un conflicto formal a nivel del medio en sí mismo, que no correspondía a los ritmos internos de nuestra gente o a su profunda concepción de la realidad. La diferencia sustancial reside en la manera en que las poblaciones quechua-aymará se conciben colectivamente, en la forma no individualista de su cultura. El principio organizativo de esta sociedad no es el individuo aislado, es una totalidad social[15].

Esta actitud significaría reconsiderar las formas que privilegian al individuo sobre lo social: el acercamiento individual, el examen psicológico de la motivación individual y las convenciones estandarizadas de la ficción cinematográfica. La cinematografía debía tratar en el futuro con la historia de la colectividad, buscando recrear la memoria popular, negada por los poderes hegemónicos.

El desarrollo de Ukamau coincide con un intento de dos regímenes militares de combatir la movilización popular mediante la conducción de su propia forma de izquierda nacionalista. Los generales Alfredo Ovando (septiembre de 1969-octubre de 1970) y Juan José Torres (octubre de 1970-octubre de 1971) trataron de caminar sobre la cuerda floja entre los extremos de la movilización de masas y la represión. El experimento fracasó y fue remplazado por la dictadura conservadora del general Hugo Banzer (1971-1978). Sin embargo, el régimen anterior permitió una gran temporada de libertad, producto de la cual fue *El coraje del pueblo* (1971), del grupo Ukamau[16], que había sido financiado por la televisión italiana. Este documental dramatizado reconstruye la masacre de mineros en las minas Siglo XX, ocurrida en junio de 1967. La versión oficial del gobierno de Barrientos fue esta:

> Los rojos y corruptos viejos líderes sindicales declararon tres de las minas más importantes del país como *territorio libre*, donde nadie podía entrar sin su permiso. Por esta razón el gobierno dio orden a las fuerzas armadas de ocupar las minas y restaurar el orden y la autoridad. Esto hubiera podido pasar en cualquier país[17].

15 J. Sanjinés, "We Invent a New Language Through Popular Culture", en *Framework*, 10, 1979, p. 31.

16 Un proyecto más temprano, *Los caminos de la muerte*, tuvo que ser abandonado cuando el negativo original se estropeó durante el proceso de laboratorio en Alemania. Sanjinés está convencido de que el accidente fue un acto de sabotaje.

17 Rubén Vásquez, *Bolivia a la hora del Che*, México, 1976, p. 14.

La película muestra claramente sobre quién recae la responsabilidad: en una secuencia inicial se nombran las masacres de mineros a través de la historia y a los líderes gubernamentales que las ordenaron. Ukamau se sirve de los sobrevivientes de la masacre como fuente de información: una comunidad bien organizada y disciplinada que participó con más de 10 mil personas en el funeral de sus colegas, y llevó a cabo una huelga en protesta durante dos semanas, a pesar de la ocupación armada de las minas. Estos testigos también se convirtieron en protagonistas de la película, que recrea la memoria colectiva de la persecución y la resistencia. Sanjinés estaba haciendo películas *junto al pueblo,* codo a codo con la población; no impuso sus puntos de vista desde arriba y permitió que la comunidad *hablara* a través de los cinematografistas. Múltiples narradores se tomaron el trabajo de reconstruir la historia. No hay *héroes* privilegiados. En su lugar, la película emplea lo que los realizadores llamaron "la atávica solidaridad del grupo"[18].

Mientras el grupo se dedicaba al trabajo de posproducción de la película en Italia, el golpe de Banzer de 1971 instauró un régimen de línea dura. La película no pudo ser exhibida en Bolivia por cerca de una década, y el grupo se partió en dos. Eguino y Óscar Soria regresaron a Bolivia a producir películas. Sanjinés y Rada se vieron obligados al exilio. Escogieron permanecer en la región andina y tuvieron éxito con la producción de *El enemigo principal* (1973), en Perú, y *Fuera de aquí* (1976), en Ecuador. Con la caída de Banzer les fue permitido regresar temporalmente a Bolivia en 1979.

En un raro ejemplo de cooperación cultural transandina, *El enemigo principal* llevó al grupo a una discusión teórica mucho más elaborada.

> Introdujimos el plano secuencia como parte esencial para la coherencia de la película. El narrador que presenta los hechos interviene durante el filme rompiendo el flujo de la historia para concederle a la audiencia una gran posibilidad de reflexión. El plano secuencia nos permitió intentar una estructura mucho más democrática (...) debido a su extensión nos ofrecía el punto de vista de la participación de la audiencia, que puede moverse dentro de la escena atraída por los aspectos más interesantes[19].

18 J. Sanjinés y Grupo Ukamau, *op. cit.*, p. 23.
19 J. Sanjinés, "We Invent", ed. cit., p. 32.

La película comienza con un narrador en Machu Picchu, cuya función es anticipar la historia, de tal manera que ésta pueda ser analizada durante la narración. Él nos cuenta de la lucha de una comunidad para hacer justicia contra un terrateniente asesino que se mantiene en el poder gracias al principal enemigo: las fuerzas imperialistas de los Estados Unidos. *Aunque su análisis ambiguo de la estrategia de foco de la* guerrilla (las guerrillas apoyan al pueblo, pero también dejan que lo masacren) ha sido suplantado por el impacto de Sendero Luminoso en el Perú contemporáneo, la película sigue siendo un claro testimonio del trabajo teórico y político del grupo Ukamau de mediados de la década de los años setenta.

Fuera de aquí es explícitamente una película didáctica sobre la penetración del imperialismo en el Ecuador, donde tuvo un gran impacto. De acuerdo con los investigadores de la Universidad de Quito, que financió parcialmente el proyecto, la película fue vista por más de tres millones de personas (de una población global de ocho millones) y tuvo una amplísima cobertura a través de los circuitos alternativos en todo el país[20].

En Bolivia, durante los años setenta, Eguino y una nueva compañía productora ofrecieron una estrategia alternativa a la de Sanjinés: hacer películas comerciales pero socialmente responsables que pudieran exhibirse en los teatros normales del circuito. Eguino no propuso un claro cine militante, que hubiera sido censurado de inmediato por los regímenes militares, sino un cine que apuntara al público tradicional, ignorante de la naturaleza desigual de la sociedad boliviana. *Pueblo chico* (1974) expone este problema a través de la historia del joven hijo de un terrateniente que gradualmente toma conciencia de la necesidad de una reforma agraria total. *Chuquiago* (el nombre aymará para La Paz), de 1977, ofrece un análisis de la ciudad y su estratificación social a través de cuatro tipos sociales: Isico, un niño indígena perdido en la gran ciudad; Johnny, un mestizo que trata de salir de su clase social mediante la adopción de la cultura norteamericana; Carloncho, un pequeñoburgués que trabaja para el Estado, atrapado en el anonimato; y Patricia, una estudiante que se vuelve revolucionaria. Estos cuatro *capítulos* revelan claramente las limitaciones de cada *tipo* y la ausencia de comunicación

20 Entrevista con el autor.

o cohesión social entre ellos. *Chuquiago* satisfizo las intenciones del director:

> Casi 500 mil personas vieron nuestra película, y ninguna otra película en Bolivia ha logrado esto. (...) Paso a paso estamos creando nuestro propio cine, le estamos hablando al boliviano en su propio lenguaje y, lo que para nosotros es más importante, estamos ganando tiempo de exhibición, remplazando, poco a poco, el alienante cine comercial, respaldado básicamente por los monopolios distribuidores norteamericanos que nos invaden[21].

Después de alguna interrupción, los dos grupos Ukamau pudieron hacer películas juntos en Bolivia en los años ochenta. *Banderas del amanecer* (1983), de Sanjinés, representa la lucha del pueblo por la democracia durante el interludio democrático de 1979, y durante la corrupta pero finalmente fracasada dictadura del general García Meza (1980-1982). Esta película ofrece otro protagonista colectivo, esta vez toda la clase trabajadora en campos y ciudades. El grupo estaba a punto de trabajar en otra reconstrucción documental cuando los acontecimientos los tomaron por sorpresa y su única opción fue filmar lo que estaba ocurriendo en la arena social. Sin embargo, Sanjinés prefiere la reconstrucción documental porque es más fácil controlar el material. Ukamau nunca ha tenido fondos para contratar equipos de camarógrafos que se desplacen a las diferentes partes del país para capturar la inmediatez de la historia en construcción.

La nación clandestina (1989) vuelve a trabajar algunos de los temas recurrentes de Sanjinés. Cuenta la historia de un hombre que ha sido expulsado de su pueblo indígena, una comunidad aislada en el altiplano, y busca expiar su corrupto pasado danzando hasta la muerte en un ritual sagrado, un homenaje al último gran señor de la danza aymará. Abandona La Paz, aplastado por el peso de la máscara ceremonial, en el *vía crucis* hacia su aldea, donde interpretará la danza. El viaje lleva a Sebastián de la compleja y corrupta ciudad a través del rudo y hermoso paisaje de Bolivia: como en *Ukamau*, Sanjinés reafirma la majestad del terreno y los ritmos de vida que éste impone sobre las comunidades indígenas. La película podría llamarse, en la línea del primer documental de Ruiz, *Vuelve, Sebastián*.

21 Antonio Eguino, "Neorealism in Bolivia", en J. Burton, *op. cit.*, p. 166.

A medida que Sebastián viaja a través del espacio, repasa su vida en una serie de retrospecciones (*flashbacks*), una técnica narrativa que Sanjinés había abandonado después de *La sangre del cóndor.* Curiosamente, su presente y sus recuerdos del pasado tienen lugar bajo regímenes autocráticos o militares: no se hace referencia a los interludios democráticos y revolucionarios de la historia reciente. El presente narrativo es el golpe de García Meza de julio de 1980, y la decisión de Sebastián de dejar la ciudad coincide con las primeras etapas de la toma del poder. Mientras viaja, encuentra grupos de resistencia de campesinos y trabajadores y un convoy militar que busca a un intelectual de clase media. Cuando finalmente regresa a la aldea, la mayoría de la población activa se encuentra lejos, ayudando en la lucha de la comunidad minera. El intelectual perseguido es asesinado posteriormente porque no comprende el paisaje ni a los pueblos indígenas por los que él se propone hablar: su lenguaje es el español y el de ellos el aymará. Justo cuando él está tratando de "indios de mierda" a una pareja que no entiende el español, el convoy militar le dispara.

La memoria devuelve a Sebastián a tres puntos en el pasado. En su temprana infancia fue testigo de la danza de la muerte, el complejo ritual de la vida comunitaria, pero también de la devastadora pobreza anterior a la Revolución de 1952, cuando los indígenas eran tratados literalmente como bestias de carga de la élite criolla, y sus familias eran desmembradas por la pobreza y las relaciones de poder: él es entregado como sirviente a una familia de la ciudad. El segundo momento privilegiado de la memoria lo lleva a la época del golpe de Barrientos en 1964, cuando Sebastián regresa a su aldea como joven soldado exigiendo que su hermano y los demás aldeanos depongan las armas. Este conflicto ideológico entre hermanos es un eco de la película *Los hermanos Cartagena.* El tercer momento coincide con el régimen de Banzer de mediados de los años setenta, cuando Sebastián actúa como paramilitar, pero es persuadido por su hermano de regresar al lecho de muerte de su padre, quien había peleado en la guerra del Chaco, entre 1932 y 1935, cuando decenas de miles de indígenas, instrumentos políticos de los altos Andes, pelearon y murieron en el opresivo calor de las llanuras. Después del funeral, Sebastián se queda y se convierte en el líder de la aldea. Sin embargo, los traiciona al robar la ayuda financiera que les diera Estados Unidos. La comunidad lo juzga y lo expulsa. Sólo después de la danza de la muerte, durante la cual es acompañado por los

ancianos de la comunidad que todavía recuerdan los rituales, resucita como miembro de la comunidad.

En consecuencia, el análisis de Sanjinés se centra en la relación entre el individuo y la comunidad, entre las culturas dinámicas de supervivencia y resistencia, la ciudad y el altiplano, el español y el aymará, la lucha contra las dictaduras del presente y el pasado. Sin embargo, hasta ahora no ha hecho ningún análisis de cómo debe manejar la izquierda en Bolivia los complejos compromisos del gobierno civil. James Dunkerley sostiene que la izquierda contemporánea en Bolivia tiene una clara estrategia de resistencia contra los regímenes militares, pero tiene dificultades para encontrar una nueva perspectiva política para las distintas condiciones de la década de los años ochenta. El énfasis de estas películas parece apuntar hacia este dilema[22].

Eguino filmó la ambiciosa *Amargo mar* en 1984, una película que explora los acontecimientos de la guerra del Pacífico de 1879, en la cual Bolivia perdió sus costas a manos de los victoriosos chilenos. Fue el primer filme en intentar una reconstrucción histórica de acontecimientos que habían sido olvidados u ocultados por la retórica oficial, un proyecto similar al de la película chilena *Caliche sangriento*. Revela no sólo la agresión por parte de los intereses imperialistas chilenos y británicos, sino también la incapacidad de parte de Bolivia para producir una estrategia política y militar coherente. Fue un importante ejercicio de revisionismo histórico.

El cine boliviano de los años sesenta y setenta se limita al trabajo del(los) grupo(s) Ukamau. Una generación más joven empezó a hacer películas desde finales de los años setenta: el italiano Paolo Agazzi, Hugo Boero, Danielle Caillet, Alfonso Gumucio, Juan Miranda, Pedro Susz y Alfredo Ovando[23]. Cada vez más los jóvenes cinematografistas están trabajando exclusivamente con el video. Gumucio ha trabajado en el establecimiento de talleres de super-8 en áreas rurales y urbanas de Bolivia, y más tarde en Nicaragua. Tal vez el director más exitoso de esta joven generación sea Paolo Agazzi con *Mi socio* (1982), que sigue la línea

22 Estoy muy agradecido con James Dunkerley por discutir conmigo este aspecto de su estudio sobre la reciente historia de Bolivia. También por compartir sus apreciaciones sobre esta película. *Véase* J. Dunkerley, "Political Transition and Economic Stabilization: The Case of Bolivia, 1982-1989", Institute of Latin American Studies, University of London, trabajo de investigación, 1990

23 Para un análisis de su trabajo, *véase* Mesa Gisbert, *La aventura*, ed. cit., pp. 144-167.

planteada por Eguino para la realización de películas críticas para el consumo de la clase media; la película usa al actor y cómico boliviano David Santalla para el papel principal. *Los hermanos Cartagena* (1984), también de Agazzi, es la primera adaptación seria de un texto literario (está basada en la novela *Hijo de opa*, de Gaby Vallejo de Bolívar).

En Bolivia la realización cinematográfica independiente ha estado limitada por el difícil clima económico de los años ochenta, particularmente por la gran crisis del estaño a mediados de la década, en la cual los precios del mineral cayeron en un 50% en el mercado internacional. Los norteamericanos tienen un nivel de vida treinta veces superior al de los mineros bolivianos[24]. Los profesores ganaban durante esa época el equivalente a US$15 mensuales y gastaban por lo menos US$17 solamente para pagar el transporte[25]. En tales condiciones, ir al cine estaba fuera de las posibilidades económicas de la mayoría de la población, incluso si los precios de la boletería eran bajos. El cineasta más conocido de su generación, Jorge Sanjinés, quien tiene fama mundial, gasta el 90% de su tiempo en conseguir recursos: le ha tomado seis años completar su última película. Esta precaria situación económica ha frenado los avances logrados por el cine boliviano, que hasta 1984 tuvo un buen índice de asistencia en todo el país. El futuro parece residir en los trabajos en video y super-8, con una película ocasional realizada por un director reconocido.

ECUADOR

A pesar de la intervención de Sanjinés, la cinematografía en Ecuador se ha mantenido débil. La primera película sonora, *Se conocieron en Guayaquil*, no fue producida sino en 1950, y el cine ecuatoriano estaba dominado por las importaciones norteamericanas y mexicanas. Los primeros documentalistas, como Agustín Cuesta en los años sesenta, tuvieron que enfrentarse con las peores adversidades, con pocos equipos y con la ausencia de infraestructura para la producción nacional. La bonanza petrolera de los años setenta exacerbó las tensiones en el país y condujo a una ola de protestas que fueron violentamente reprimidas por la junta militar que gobernó entre 1972 y 1978. El clima de radicalización, sin

24 Latin American Bureau, *The Great Tin Crash*, Londres, 1988.
25 Cifra dada por Sanjinés en su conferencia *Guardian* en el National Film Theatre, Londres, marzo de 1986.

embargo, permitió producir algunos documentales didácticos, el más importante de los cuales fue *Quién mueve las manos* (1975), que mostró la represión de una huelga en una fábrica, y *Asentamientos humanos, medio ambiente y petróleo* (1976), un cortometraje producido por universitarios sobre los desajustes causados en las comunidades por la exploración y el desarrollo petrolero. A este respecto, *Fuera de aquí*, de Sanjinés, cristalizó un momento de la lucha antiimperialista. Sólo un cortometraje argumental apareció en este período: *El cielo para la Cushi, caraju* (1975), de Gustavo Guayasamín, basado en la famosa novela indigenista ecuatoriana *Huasipungo*. La película fue una gran desilusión: no contenía nada del poderoso realismo social de *Huasipungo*, ni tampoco nada del arte desplegado por el hermano de Guayasamín, el gran pintor indigenista. Los años ochenta han sido testigos de una mediación más populista de las tensiones sociales, pero el cine sigue siendo una actividad aislada. Ha habido documentales con responsabilidad social de organizaciones tales como el grupo Kino, que buscan surgir de los monopolios multinacionales de la publicidad y la televisión, y en el período de 1980 a 1985 se han producido unos 50, estimulados por una política gubernamental que exime de impuestos la película virgen.

PERÚ

> En el Perú el problema de la unidad es mucho más hondo porque no hay aquí que resolver una pluralidad de tradiciones locales o regionales sino una dualidad de raza, de lengua y de sentimiento, nacida de la invasión y conquista del Perú autóctono por una raza extranjera que no ha conseguido fusionarse con la raza indígena ni eliminarla ni absorberla[26].

Como lo revelan estas palabras de José Carlos Mariátegui, una de las mayores áreas de investigación de los cinematografistas peruanos ha sido encontrar un lenguaje apropiado para retratar al indígena peruano. Al mismo tiempo, la fascinación o el desagrado por la ciudad capital, "Lima, la horrible", en palabras de Sebastián Salazar Bondy, ha dado tema para un buen número de películas recientes. Contra la tendencia a la censura y a la represión en otras áreas de Latinoamérica en

26 J. C. Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, La Habana, Casa de las Américas, 1969, p. 186.

los años setenta (en Brasil, Argentina, Uruguay, Paraguay y Chile), puede decirse que el cine peruano alcanzó su mayoría de edad a mediados de esa década como resultado de la legislación promulgada por el reformista régimen militar del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975), que garantizó la exhibición obligatoria de cortometrajes y más tarde ayudaría a impulsar la realización de películas argumentales. El *nuevo* cine peruano, sin embargo, debe interpretarse en términos de rupturas y continuidades con respecto al pasado.

Los años cincuenta en Perú fueron un árido período para el desarrollo del cine. De acuerdo con las cifras compiladas por Paranagua, sólo se produjo *un* largometraje en el período comprendido entre 1948 y 1960. Los sucesivos gobiernos, desde la dictadura del general Manuel Odría (1950-1956) hasta los gobiernos civiles de Manuel Prado y Fernando Belaúnde Terry (1956-1968), no tomaron medidas positivas para promover el cine, y la cinematografía sólo fue posible gracias a iniciativas individuales y altamente riesgosas. Un movimiento, sin embargo, sentó las bases para futuros desarrollos: el movimiento artístico de Cuzco, que incluía al fotógrafo Martín Chambi y a los cinematografistas Manuel Chambi y Luis Figueroa. El trabajo de Martín Chambi ha recibido recientemente reconocimiento internacional[27], pero las actividades del cine club y de los cineastas de la región también son destacables. Desde 1955 el Cine Club Cuzco realizó varias películas sobre diversos aspectos de la vida andina, convirtiéndose en el primer intento de hacer un registro documental sobre la vida de los indígenas andinos en el Perú. En 1956 Figueroa y Chambi dirigieron *Las piedras*, un examen de las formas arquitectónicas preincaicas, incaicas y coloniales en Cuzco. Un año más tarde Chambi produjo dos documentales en color: *Carnaval de Kanas*, un carnaval celebrado en la provincia de Cuzco, y *Lucero de nieve*, sobre un festival religioso local. Chambi y Eulogio Nishiyama también filmaron *Corrida de toros y cóndores* ese mismo año. Estas películas fueron exhibidas en Lima en 1957 por iniciativa del gran escritor José María Arguedas[28]. Debemos recordar que la famosa novela de Arguedas, *Los ríos profundos*, fue publicada en 1958 y comienza con el jo-

27 Incluyendo una exhibición en Londres y un excelente documental de la BBC dirigido por Paul Yale.

28 Isaac León Frías, "Pérou", en G. Hennebelle, A. Gumucio (eds.), *Les Cinémas de l'Amérique Latin*, ed. cit., p. 428.

ven narrador en Cuzco redescubriendo aspectos de su herencia indígena a través de las *piedras hablantes* de la arquitectura incaica: el paralelo temático es claro.

Otros cortos documentales siguieron a los anteriores, junto con el largometraje de ficción *Kukuli*, dirigido por Nishiyama, Figueroa y César Villanueva, que combina el documental con la leyenda mítica (la leyenda del oso que se disfraza de humano para seducir una mujer). Algunos años más tarde Nishiyama y Villanueva completaron el ciclo de la Escuela de Cuzco con *Jarawi* (1966), otro largometraje que mezclaba la ficción con el documental, basado en un cuento de Arguedas. La Escuela de Cuzco fue cada vez más consciente del papel social de su cinematografía —*Jarawi*, por ejemplo, hace una clara crítica de la explotación rural—. Manuel Chambi dijo en 1974: "Debería señalar que en mis primeros trabajos yo pensaba más en el cine, pero ahora pienso más en la realidad de mi país y ya no estoy obsesionado por la belleza formal del cine"[29]. Sin embargo, la Escuela de Cuzco influiría claramente sobre cinematografistas contemporáneos como Federico García. Si Chambi *reivindicó* a los indígenas a través del análisis de sus costumbres y su estilo de vida, García agregaría a este cine la dimensión de la lucha social, aunque tratara de negar sus precursores. La Escuela de Cuzco, comenta, "es indigenista (...) la nuestra es política. Sentimos mucha más afinidad con los bolivianos Sanjinés y Eugino que con la Escuela de Cuzco"[30].

La llegada de la televisión a Perú ayudó a estimular la realización de películas en los años sesenta a través del entrenamiento de directores y técnicos de comerciales, pero los trabajos producidos fueron melodramas mediocres, comedias y versiones cinematográficas de exitosos programas de televisión. La consolidación de una cultura cinematográfica moderna en Lima se fundó en las discusiones de un grupo de jóvenes cinéfilos y críticos agrupados en torno a la revista *Hablemos de Cine* (1965-1984), dirigida por Isaac León Frías. También en 1965 se fundó la Cinemateca Universitaria en Lima. Sin embargo, al principio la teoría estaba mucho más adelantada que la práctica: los críticos podían hablar de los orígenes del *nuevo cine* en Cuba y Brasil, pero tenían poco material en su propio país. El único *autor* del período fue Armando Robles

29 Citado en *Cinematográfico*, 2, Lima, 1974, p. 5.
30 "Encuentro con Federico García", en *Hablemos de Cine*, 75, mayo de 1982, p. 18.

Godoy, pero los críticos de *Hablemos de Cine* no lo consideraron como modelo: "El pretexto del *cine de autor* ha servido como justificación de lo que es sólo una precaria versión de un estilo personal del nuevo cine; es pretencioso y con seguridad inadecuado para las condiciones de la actividad cinematográfica en el Perú"[31]. Duras palabras para un cineasta que, al menos en películas como *En la selva no hay estrellas* (1966), trató de imponer su estilo personal y ofreció capacitación a jóvenes cinematografistas como Nora de Izcué, Jorge Suárez y Fausto Espinoza.

En 1968 el gobierno militar del general Velasco nacionalizó algunas compañías importantes en Perú y expropió las mayores propiedades costeras. Sus medidas radicales y su alto nivel de gastos (prestando dinero a bajo costo a comienzos de los años setenta y cuadruplicando la deuda externa del sector público entre 1970 y 1975, sentando las bases de la inmanejable deuda externa del Perú contemporáneo) generaron un gran entusiasmo en todo el país. Estas medidas nacionalistas incluyeron el apoyo a las iniciativas culturales. En cuanto al cine, la Ley 19.327 garantizó algunas concesiones. Levantó los impuestos sobre la importación de materiales y equipos, y al mismo tiempo decretó que las películas peruanas serían de "obligatoria exhibición" dentro del país. Ya que no había tradición en la realización de películas argumentales, el área que se benefició inmediatamente con estas medidas fue la producción de cortos documentales. En un breve período se fundaron más de 150 compañías productoras para proveer las películas para este nuevo espacio de exhibición. Más de 700 cortos fueron producidos en una década y se proyectaron a lo largo y ancho del país, y los productores y productoras recuperaron su inversión con las ganancias obtenidas por la venta de boletas. En consecuencia, los cineastas pudieron gradualmente invertir en equipos y comenzar a trabajar en grupo. En unos pocos años se pudieron hacer las primeras películas de ficción, aunque éstas fueran una inversión mucho más riesgosa[32]. Por supuesto, un sistema como éste estaba expuesto a los abusos. La entidad estatal Coproci (Comisión para la Promoción del Cine) aprobaba las películas que serían de obligatoria exhibición; esto condujo a la censura y también a

31 Isaac León Frías, "Pérou", ed. cit., p. 431.
32 O. Getino, *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías audiovisuales*, Mérida, Universidad de los Andes, 1987, p. 55.

arbitrarios juicios estéticos. Apareció una gran lista de cineastas interesados más en el lucro comercial que en la promoción del cine:

> El cortometraje invadió, literalmente, las salas de cine. Pero ¡qué triste espectáculo! Con algunas pocas excepciones, nada puede rescatarse. (...) Y las peores películas recibieron las mejores condiciones de exhibición. Se ha establecido una mafia entre los distribuidores para luchar por los mejores lugares para exhibir sus mercancías. Nelson García lo ha llamado agudamente "el banquete de las bestias salvajes"[33].

Sin embargo, los cinematografistas serios pudieron participar marginalmente en el banquete. Luis Figueroa, Federico García, Arturo Sinclair, Francisco Lombardi y Nora de Izcué hicieron significativos documentales y el grupo Cine Liberación sin Rodeos produjo algunos cortos políticos, aunque tuvieron problemas de distribución, especialmente después del viraje hacia la derecha del gobierno militar en 1975. El año de 1977 vio la realización de algunas películas memorables[34]. Luis Figueroa, el cofundador de la Escuela de Cuzco, adaptó la novela de Ciro Alegría, *Los perros hambrientos* (1976), un trabajo sobre el reformismo populista de los años treinta que se centra en la relación entre el hombre y la naturaleza, más que en las relaciones sociales. Hay algunos elementos de crítica social en la novela y en la película —la relación entre el latifundista, los indígenas y los *cholos* (mestizos); la corrupción y el centralismo—, pero Figueroa es fiel a la novela al evadir el análisis detallado de la propiedad de la tierra y de la estructura de clase. Los síntomas son analizados, no así las causas. Figueroa filmaría la novela de Arguedas *Yawar fiesta* (1941) en 1980 intentando, sin éxito, resolver los problemas de Arguedas con la naturaleza de la transculturación, como lo describe el crítico uruguayo Ángel Rama:

> [Arguedas] vive dentro de un juego de espejos que lo remiten de un hemisferio al otro: pretende, en calidad de indígena, insertarse en la cultura dominante, apropiarse de una lengua extraña (el español) forzándola a expresar otra sintaxis (quechua), encontrar los "sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado", en fin, imponer en tierra enemiga su cosmovisión y su protesta; simultáneamente está transculturando la tradición literaria

33 "Cine peruano: ¿Borrón y cuenta nueva?", en *Hablemos de Cine*, 67, 1975, p. 14.
34 Isaac León Frías, "La búsqueda de una voz propia en el largometraje peruano", en *Hablemos de Cine*, 69, 1977-1978, pp. 16-19.

de la lengua española llevándola a apropiarse de un mensaje cultural indígena en el cual deberá caber tanto una temática específica como un sistema expresivo[35].

Este dilema, compartido por cinematografistas como Sanjinés y García, consistió en adoptar un lenguaje cinematográfico *universal* para satisfacer las necesidades específicas de la provincia.

Kuntur Wachana (Donde nace el cóndor) de 1977, de Federico García, es una clara ruptura con el mundo indigenista ahistórico e idealista. Fue producida por una cooperativa agraria cercana a Cuzco conformada por el movimiento de reforma agraria. Su director había sido miembro del Sinamos (Sistema Nacional para el Apoyo de la Movilización Social, una entidad gubernamental creada durante el gobierno del general Velasco), trabajando en la realización de cine documental. El Sinamos produjo algunos documentales radicales que no recibieron la aprobación para su "obligatoria exhibición" de parte de otra entidad del Estado: la Oficina Central de Información. La película puede entenderse como una reflexión sobre la *primera fase* del gobierno militar, de 1968 a 1975, con su aproximación a una reforma agraria. García reconstruye las luchas indígenas en los años que precedieron a las reformas: las confrontaciones entre los indígenas y las autoridades y sus representantes locales. Esta historia guarda cierta semejanza con *El enemigo principal*, de Sanjinés, rodada en Perú en 1973, y que muestra la lucha por la justicia al margen del sistema jurídico. Sin embargo, es más importante el ejemplo de Sanjinés con su trabajo en reconstrucciones documentales. García usa el camino del cine testimonial porque

> es una reconstrucción de los acontecimientos desde la perspectiva de los campesinos y con su participación. (...) Para nosotros el cine no es un fin en sí mismo, sino un medio. Para mí, este tipo de cine testimonial, en donde las gentes toman parte e involucran sus propios sentimientos, es mucho más subversivo y más efectivo que un simple y frío documental organizado por un narrador[36].

35 Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, p. 207.
36 "Encuentro con Federico García", ed. cit., p. 24.

Muchos indígenas representaron sus propias vidas en la película.

El año 1977 también vio el primer largometraje de Francisco Lombardi, *Muerte al amanecer*, que fue un gran éxito de taquilla y fue visto por más de 500 mil personas en Perú. Ésta fue la primera película peruana en cubrir sus costos en el mercado interno. Como *El chacal de Nahueltoro*, de Littín, el protagonista es un célebre niño asesino, el "Monstruo de Armendáriz", y una vez más como Littín, Lombardi se interesa en el análisis de los mecanismos de poder en la sociedad: las fuerzas en la isla-prisión se convierten en un microcosmos del Perú. A diferencia de Littín, Lombardi prefiere trabajar con los códigos del cine tradicional de Hollywood, con una estructura lineal, suspenso, un énfasis en la psicología de los protagonistas y un tipo de construcción que conduce hacia un violento momento de clímax.

El trabajo de estos cineastas ha evolucionado en la pasada década. Lombardi, el cinematografista de mayor éxito comercial en Perú, reconstruyó otro famoso crimen violento en *Muerte de un magnate* (1980), en el cual un jardinero indígena secuestra y asesina a un importante hombre de negocios. Después adaptó dos textos literarios, *Maruja en el infierno* (1983) y *La ciudad y los perros* (1986)[37]. La primera de estas películas se centra en la *ciudad*; la segunda, en los *perros*, los cadetes militares de la importante novela de Vargas Llosa. *Maruja* ofrece una cruda mirada de Lima desde el cerrado espacio de una fábrica que recicla los desechos de la ciudad, poblada por débiles, locos y deformes seres humanos. Se convirtió en el mayor éxito de taquilla del cine peruano. *La ciudad y los perros* convierte la larga y compleja novela de Vargas Llosa, con sus múltiples narradores, sus historias retrospectivas dentro de la historia y sus yuxtaposiciones, en una narrativa lineal que se centra casi exclusivamente en el establecimiento militar y en la incorporación de los cadetes a sus violentos y jerárquicos códigos de honor y de machismo. A pesar de que se petrifican algunas de las sutilezas de la novela de Vargas Llosa, la película hace una clara crítica al militarismo, y tiene un ambiguo punto de vista de su héroe, Alberto, un poeta de la clase media intelectual. Alberto es quien cuenta la historia: es al mismo tiempo un narrador y un mentiroso.

37 Para un análisis del trabajo de Lombardi, *véase* Paulo Antonio Paranagua, "Francisco Lombardi et le nouveau cinéma péruvien", en *Positif*, 338, abril de 1989, pp. 34-48.

Cómo contar la historia verdadera del principal grupo guerrillero del Perú, Sendero Luminoso, es el tema de la película de Lombardi *La boca del lobo* (1988). Lombardi toma los cadetes de Vargas Llosa del establecimiento militar y los pone en otro lugar, cerrado y claustrofóbico, el lugar de muchos occidentales: una pequeña y remota aldea bajo el acoso de Sendero Luminoso. Sendero no es discutido, solamente está ahí, como las fuerzas de las películas de John Carpenter, aterrorizando a los pobladores y mutilando y asesinando a los soldados que salen del campamento. El ejército y sus relaciones con las fuerzas políticas no se analizan; toda la atención se concentra en dos figuras: el cadete y el oficial enviados para disciplinar y llevar liderazgo a las atemorizadas tropas. El cadete es tanto un héroe como un traidor; el heroico oficial se convierte en un macho psicópata que ordena la masacre de muchos aldeanos para cubrir sus propios errores. El suspenso es magníficamente orquestado y el juego de la ruleta rusa entre el joven soldado y su superior es un claro homenaje a *El francotirador*. Sin embargo, al final la película elimina problemas importantes: la naturaleza de la guerrilla y la respuesta de la sociedad civil y el ejército. Es difícil ver cómo el teniente puede ser una alegoría de los cuadros de poder de las fuerzas armadas: las masacres no pueden explicarse mediante un aberrante psicologismo. Al final el cineasta, al igual que el protagonista de su película, elude del todo el horror.

Federico García ha continuado activo en su carrera con dos películas sobre temas indígenas: *Laulico* (1979) y *El caso Huayanay* (1981), empleando una vez más a la comunidad indígena como inspiración y protagonista de dramas políticos maniqueos. Después de esto hizo una trilogía de películas históricas en coproducción con Cuba. Paranagua señala las limitaciones de estos últimos trabajos:

> El retrato de Melgar [*Melgar* (1982)], un joven seminarista e intelectual provinciano que se convierte en parte de la lucha de Independencia, es un trabajo un poco primitivo. *Túpac Amaru* (1983) es más sólida y cuidadosa. Sin embargo, Federico García parte solamente de un estilo didáctico un poco pesado, reforzado por un omnisciente narrador en *off.* (...) *El socio de Dios* (1986), su siguiente película, es contemporánea de *Fitzcarraldo* y nos lleva a la selva amazónica: aquí hay un pretexto para una sospechosa mezcla de misticismo heteróclito, simbolismo primario y una exposición del conflicto de intereses entre los grandes poderes[38].

38 *Ibíd.*, p. 35.

Cinematografistas jóvenes como José Carlos Huayhuaca y Alberto Durant también hicieron interesantes películas en los años ochenta, pero el trabajo más sostenido en producción, distribución y exhibición ha provenido del Grupo Chaski (chaski es una palabra indígena que significa mensajero), una cooperativa de cerca de treinta cinematografistas, productores y técnicos[39]. El grupo es el mayor distribuidor de películas peruanas en el país, y provee a los cines comerciales, universidades y sindicatos. Organiza una activa empresa de distribución y exhibición alternativa, llevando las películas a las zonas rurales y a los barrios de las ciudades. El grupo también ha producido un importante número de documentales y películas, incluyendo una irónica mirada al concurso de Miss Universo celebrado en Perú (Vargas Llosa fue uno de los jurados). Su película más importante hasta la fecha, *Gregorio*, traza la vida de un joven que es forzado por la pobreza a emigrar a Lima para ser atrapado por una vida de delitos menores. *Gregorio* fue vista por un millón de espectadores en salas de cine, barrios e incluso en las cárceles. La más reciente película, *Juliana* (1988), continúa en la misma línea, contando las picarescas aventuras de una muchacha que se disfraza de hombre para hacer parte de una banda de limosneros y actores callejeros. La narrativa realista es cortada dos veces cuando los muchachos le hablan directamente a la cámara, expresando sus temores y deseos. Una utópica escena final afirma la posibilidad de la armonía por fuera de la dureza de la pobreza y la sociedad.

Utopía, por supuesto, significa "ningún lugar", y el futuro del cine peruano parece oscuro en una difícil crisis económica y en una espiral de violencia política. En el momento de escribir estas líneas, Mario Vargas Llosa, el novelista, hacía campaña para la presidencia al frente de una coalición de centro-derecha, en un Perú lleno de problemas, desde la guerra civil en los campos hasta el desmedido crecimiento urbano de Lima:

> También me he acostumbrado, estos últimos años, a ver, junto a los canes vagabundos, a niños vagabundos, viejos vagabundos, mujeres vagabundas, todos revolviendo afanosamente los desperdicios en busca de algo que comer, que vender o que ponerse. El espectáculo de la miseria, antaño exclusivo de las barriadas, luego también del centro, es

39 La información sobre el Grupo Chaski proviene de una entrevista del autor con algunos de sus miembros en La Habana, en diciembre de 1986.

> ahora el de toda la ciudad, incluidos estos distritos —Miraflores, Barranco, San Isidro— residenciales y privilegiados. Si uno vive en Lima tiene que habituarse a la miseria y a la mugre o volverse loco o suicidarse[40].

La escritura de Vargas Llosa durante los años ochenta ha regresado insistentemente a las visiones del apocalipsis. Es de esperar que estas pesadillas no se vuelvan realidad en la siguiente década.

40 Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1984, p. 8.

Capítulo 10. COLOMBIA Y VENEZUELA: EL CINE Y EL ESTADO

Cuando los éxitos son dudosos, cuando el Estado es débil y cuando las esperanzas son remotas, todos los hombres vacilan, las opiniones se dividen, las pasiones se enardecen, y todo esto es fomentado por nuestros enemigos para poder triunfar con mayor facilidad. Tan pronto seamos fuertes, estaremos unidos bajo una nación liberal que nos deparará su protección, y bajo cuyos auspicios cultivaremos las virtudes y talentos que conducen a la gloria.

Simón Bolívar[1]

COLOMBIA

En el momento en que la oleada de dictaduras militares envolvía al Cono Sur, desarticulando la producción cinematográfica y forzando a los cineastas al silencio o al exilio, los países del norte del continente, apoyados por la legislación estatal, estaban experimentando un renacimiento de la cinematografía en los años setenta. El cine colombiano siempre había encontrado dificultades para competir con las películas norteamericanas y mexicanas que dominaban el mercado desde los años treinta: la producción fue esporádica y de calidad muy irregular[2]. El polarizado clima político que siguió a la segunda guerra mundial, manifestado en La Violencia, también afectó adversamente el trabajo en el área. El 9 de abril de 1948 Jorge Eliécer Gaitán, líder del Partido Liberal, fue asesinado. Este hecho se convirtió en el catalizador que haría emerger violentas tensiones políticas, y que condujo a una violenta revuelta en Bogotá y a una explosión de violencia sectaria en los pueblos y campos que no pudo ser contenida por los gobiernos conservadores de Mariano Ospina y Laureano Gómez. Los militares, al mando del ge-

1 Simón Bolívar, "La carta de Jamaica", en F. Cuevas C., *Una nueva versión española de la carta de Jamaica*, México, El Colegio de México, 1974.

2 Para una historia detallada, *véase* H. Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, América Latina, 1978.

neral Gustavo Rojas Pinilla, intervinieron en 1953 y gobernaron arbitrariamente hasta 1957. Posteriormente surgió una coalición liberal-conservadora que acordó alternarse el poder durante 16 años. Este acuerdo ayudó a terminar con La Violencia que, de acuerdo con estimaciones conservadoras, dejó una saldo de más de 200 mil muertos. Sin embargo, aunque en 1962 los problemas parecían haber quedado atrás, había más de 200 muertos mensuales entre la población civil[3]. Ante este oscuro panorama, en palabras del crítico Hernando Martínez Pardo, el cine cayó en "el melodrama, el costumbrismo, el folclorismo y el nacionalismo, como expresiones de valores culturales que no correspondían —sino en contados casos— ni a las necesidades reales ni a las imaginarias de las clases populares que por este motivo tarde o temprano le dieron la espalda"[4]. Sin embargo, los años sesenta serían testigo de varias iniciativas que se consolidarían en la década siguiente.

El primer grupo de cineastas que apareció en los años sesenta había estudiado en el extranjero: en Roma, París o los Estados Unidos. Incluía a Guillermo Angulo, Jorge Pinto, Álvaro González y Francisco Norden, y fue llamado, tal vez irónicamente, la *generación de los maestros*. Su trabajo ha estado sujeto a la fuerte crítica de los cineastas y críticos politizados, el más destacado de los cuales fue Carlos Álvarez:

> Algunos colombianos fueron a estudiar al extranjero y regresaron a Colombia del IDHEC y del Centro Sperimentale e hicieron un cine comercial al que se le han atribuido cualidades artísticas que francamente no existen. Críticos ignorantes y maliciosos se han referido a ellos como una *generación de maestros*. En determinado momento, para el público, ellos hicieron las películas que el cine colombiano *debía hacer*. Y esto fue un camino erróneo porque era un cine escapista que eliminaba la realidad, que mostraba una versión comercial de la realidad sin ninguna perspectiva crítica[5].

Francisco Norden se convirtió en el objeto favorito de las críticas de Álvarez porque no parecía aspirar al trabajo realizado por el *cinema novo* brasileño o por los cubanos. Sin embargo, las únicas posibilidades

3 Para un análisis del período, *véase* Robert H. Dix, *Colombia: the Political Dimensions of Change*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1967.

4 H. Martínez Pardo, *op. cit.*, p. 235.

5 Entrevista con Carlos Álvarez en Isaac León Frías, *Los años de la conmoción 1967-1973*, México, UNAM, 1979, p. 200.

abiertas a Norden en los tempranos años sesenta fueron precisamente las de producir comerciales para las cadenas televisivas en expansión y para las empresas capitalistas locales, pues no había apoyo estatal y los modelos del *nuevo cine* latinoamericano apenas estaban naciendo. Sus documentales fueron, en consecuencia, dirigidos a este sector del mercado, pero revelan tanto calidad técnica como una apreciación más o menos profunda que va más allá de las descripciones turísticas, en especial sus análisis de la ciudad colonial de Cartagena, *Murallas de Cartagena* (1962) y *Balcones en Cartagena* (1964)[6].

A medida que avanzaba la década aparecieron otras alternativas en el horizonte. Éstas pueden verse en el trabajo de tres tendencias: Marta Rodríguez y Jorge Silva, Carlos Mayolo y Luis Ospina, y Carlos Álvarez. Rodríguez y Silva son los documentalistas colombianos más conocidos, y obtuvieron el reconocimiento de la crítica con *Chircales*, proyectado en una versión preliminar en el Festival de Cine de Mérida en 1968, y finalmente estrenado en 1972. La posproducción de *Chircales* fue financiada con el premio que ganaron por su documental *Planas: testimonio de un etnocidio* (1970), que denunció la persecución y tortura de una comunidad indígena en los Llanos Orientales de Colombia. Marta Rodríguez se formó como antropóloga en Bogotá, entró en contacto con el sacerdote radical Camilo Torres, y trabajó con él en un grupo de acción comunitaria en el barrio Tunjuelito de Bogotá, el sitio donde siete años más tarde filmaría *Chircales*. Estudió cine con Jean Rouch y estaría claramente influida por él: "Nos habló de un cine que podía usar el artificio cinematográfico sin violar la vida de la gente, filmando sin alterar sus costumbres, sus gestos, sus actividades. Nos habló de la cámara como un ojo observador que participaba en la vida del pueblo"[7].

Rodríguez empezó a trabajar con el fotógrafo Silva en *Chircales*, y ambos desarrollaron un detallado estudio *antropológico* de los trabajadores de los chircales, inmigrantes rurales que sobrevivían fabricando ladrillos con los métodos más primitivos. Ambos vivieron más de seis meses en la comunidad, grabando, discutiendo, tomando fotografías y observando antes de introducir gradualmente la cámara. Un montaje

6 H. Martínez Pardo hace una crítica favorable de estas películas en *Historia del cine colombiano*, ed. cit., pp. 292-302.

7 "Jorge Silva, Marta Rodríguez", en *Cinemateca: cuadernos de cine colombiano*, 7, octubre de 1984, p. 4.

de imágenes del poder estatal y religioso al comienzo de la película conduce a un análisis de la familia Castañeda. La primera mitad de la cinta se centra en el aspecto económico, la familia de fabricantes de ladrillos y su explotación por parte del jefe local o *padrino*, que posteriormente los despide. La segunda parte, que empieza con una primera comunión, trabaja con secuencias oníricas en donde el tiempo parece detenerse y la lógica se convierte en la lógica del sueño[8]. La mezcla de realismo y simbolismo es extremadamente efectiva porque la voz *científica* en *off* es contrarrestada por la *poesía* de la narrativa onírica. Los significados no pueden identificarse fácilmente: la conciencia popular se encuentra en medio de discursos divergentes que no apuntan decididamente hacia la revolución social. Al final la familia es expulsada después de treinta años de trabajo y la escena final, una cita de Camilo Torres, propone una solución que parece lejana: "La lucha es larga, comencemos ahora". Camilo Torres, el sacerdote radical que se unió a la guerrilla y fue muerto a finales de los años sesenta, fue objeto de un documental realizado por Diego León Giraldo en 1967.

Luis Ospina y Carlos Mayolo colaboraron en un interesante proyecto a comienzos de los años setenta, un corto documental sobre los Juegos Panamericanos celebrados en Cali que registraba el punto de vista de aquellos que no podían comprar boletas para ver las justas deportivas. *Oiga, vea* (1971) se divide en dos partes: un análisis de la organización de los juegos, seguido de una serie de entrevistas con trabajadores. Ambas partes se ocupan de las diferencias entre las versiones oficiales y extraoficiales:

> Lo oficial es que el deporte elimina los antagonismos políticos y de clase, y que el deporte es popular. Lo real es que sí hay antagonismos políticos y de clase, que hay dos deportes y que los juegos ocultan unos intereses económicos. Paralela a esta contraposición se desarrolla la existente entre el cine oficial —el que reproduce la verdad oficial— y el cine marginal —el que mira los acontecimientos desde las clases marginadas—[9].

En un momento dado, que sirve como puente importante entre las dos partes de la película, la cámara espía a un grupo de cinematografis-

8 Para un interesante análisis de esta película, *véase* A. López, "Towards a 'Third' and 'Imperfect' Cinema", ed cit., pp. 395-400.
9 H. Martínez Pardo, *op. cit.*, p. 286.

tas cuyos equipos están marcados con la leyenda "Cine Oficial", el grupo dirigido por Diego León Giraldo, quien produjo un costoso y predecible documental financiado por el gobierno: *Cali, ciudad de América* (1971). Un miembro del equipo de Ospina y Mayolo le pregunta a un policía qué es el cine oficial y el agente no puede darle una respuesta. A partir de este punto los cinematografistas, que han expuesto su propia visión de los juegos, les preguntan a los trabajadores su opinión al respecto. Hay, entonces, tres interpretaciones en juego: una versión oficial, una de la clase media, radical y alternativa, y una *popular* alternativa. La película posee un humor cáustico y corrosivo, genuina simpatía y un trabajo de cámara bastante bien logrado: una toma espectacular comienza mostrando a una clavadista que empieza su vuelo hacia la piscina olímpica; antes de que la persona toque el agua, la cámara se aleja rápidamente, sale de la piscina, fuera del coliseo, detrás de la pared y detrás de la espalda de las personas que esperan afuera, excluidas del espectáculo debido a su pobreza[10].

Carlos Álvarez fue el documentalista más renombrado de finales de los años sesenta, y apoyaba abiertamente las tendencias radicales y militantes en el cine latinoamericano, como el uruguayo Mario Handler y el grupo argentino Cine Liberación. Su primera película, *Asalto* (1968), fue un claro homenaje a los primeros trabajos del cubano Santiago Álvarez, aunque sin el dominio magistral de este último. Alcanzó, sin embargo, una gran audiencia universitaria porque su objeto era el asalto de las fuerzas gubernamentales a la universidad. Álvarez, también extremadamente activo como crítico, diseminó las teorías del *cine imperfecto* y del *tercer cine*, y ayudó a establecer canales de distribución para el *nuevo cine* latinoamericano, que no había sido visto anteriormente en Colombia —canales como el Cine Club Universitario—. Su película más vista en el período fue *¿Qué es la democracia?* (1971), en la que analizó las elecciones de 1970. Analizó es tal vez la palabra equivocada, porque implica un discurso complejo. Hay poca complejidad en la naturaleza intransigente, un poco demagógica del guión, que ofrece un comentario del proceso electoral desde 1930, un año que vio el ascenso pacífico del Partido Liberal al poder. Álvarez destaca la amplia abstención en la votación, el hecho de que muchos presidentes hayan sido antes embajado-

10 *Véanse* las precisiones del crítico Andrés Caicedo, citadas en "Luis Ospina", en *Cinemateca: cuadernos de cine colombiano*, 10, junio de 1983, p. 15.

res en Washington, el dominio de unas pocas familias y otras enormes simplificaciones que eludían, más que explicaban, lo que de hecho era un proceso electoral extremadamente activo. La textura de la película también es un poco cruda, con las imágenes ofreciendo una ayuda visual a la monológica voz del narrador. La relevancia de Álvarez no reside tanto en la complejidad de sus pronunciamientos, como en sus cuestionamientos a los valores culturales; su importancia es *coyuntural*. Tales cuestionamientos, en el arte y en la vida, condujeron a su arresto junto con su esposa, la cinematografista Julia Álvarez, bajo la sospecha de ser miembros de la organización guerrillera Ejército de Liberación Nacional (ELN). Estuvo en la cárcel entre julio de 1972 y julio de 1974, cuando fue indultado.

Los primeros años de la década de los setenta fueron, entonces, un momento de algún dinamismo dentro de la comunidad cinematográfica, un dinamismo expresado la mayoría de las veces en películas blanco y negro super-8 o de 16 mm. El lujo de 35 mm en color estuvo reservado para unos pocos, casi todos directores apoyados comercialmente. El *cine imperfecto* era una realidad cotidiana para todos y una opción política para algunos. Esto cambiaría con dos importantes iniciativas gubernamentales.

En 1971 la Ley de Sobreprecios fue aprobada para apoyar a la cinematografía colombiana. En 1978 una compañía para el desarrollo del cine, Focine, fue creada como parte del Ministerio de Comunicaciones para desarrollar trabajos en ese campo. La Ley de Sobreprecios, el Decreto 879, reforzado por la Resolución 315 de 1972 y extendido en 1974, promulgaba que un cortometraje colombiano debía acompañar a cada estreno en el país. Estos cortos serían subsidiados con el incremento en el precio de la boletería, y el costo adicional se dividiría en tres partes: 40% para el exhibidor, 40% para el productor y un 20% para el distribuidor. Los resultados fueron espectaculares en términos de cantidad: en 1974 se realizaron dos largometrajes, 16 documentales por fuera del sistema y 94 cortos a través del sistema de sobreprecios. Cuando se enfrentó con esta avalancha de nuevos proyectos, el gobierno estableció una guía de control de calidad para decretar cuáles películas debían exigir el máximo sobreprecio de tres pesos en la taquilla.

Tales medidas, como ya lo hemos visto en Perú, tenían aspectos tanto positivos como negativos: positivos por la creación de compañías independientes y por la preparación de técnicos; negativos por la baja

calidad de muchas de las películas y por las acusaciones de favoritismo e influencia gubernamental. Los distribuidores, por ejemplo, podían sabotear el proceso mediante la compra de películas locales a un precio fijo, estimulando el trabajo barato y descuidado. Carlos Álvarez, por ejemplo, comentó: "El cine de sobreprecio, para mí, es el más organizado intento existente para crear un cine reaccionario colombiano, y ha tenido un éxito razonable"[11]. Lisandro Duque, por otra parte, uno de los críticos y directores de cine colombiano más respetados, fue optimista con respecto a las nuevas oportunidades que tenían muchos aspirantes a cinematografistas para acceder a la audiencia comercial, que podía ser influida por cortos bien realizados y cuestionadores. Darle la espalda a este tipo de audiencia a favor de un público indefinido y purista era, según sus propias palabras, apoyar el *culto del artesano*,

> mostrando una fobia contra el profesionalismo, como si la conciencia, expresada de esta manera, se diluyera o se corrompiera totalmente. El *cine marginal*, en mi opinión, es más que justificable en tiempos difíciles, en el trabajo por las causas políticas o en el estadio preindustrial del cine, pero no tiene por qué excluir una actitud profesional[12].

De hecho, cinematografistas como Ciro Durán, el mismo Duque, Mayolo y Ospina, así como Alberto Giraldo, produjeron trabajos creativos en estas condiciones.

Las medidas del gobierno también intentaron promover los largometrajes. En 1977 fue establecida una cuota de pantalla de 20 días para las películas nacionales, que fue aumentada a 30 en 1978. Colombia tiene el tercer lugar en audiencia en Latinoamérica, después de Brasil y México, con 80 millones de espectadores en 1984 y 70 millones en 1985. Se creyó que un porcentaje de ese mercado podría hacer rentables las películas colombianas. Esta tarea promocional fue llevada a cabo por Focine desde 1978, ofreciendo inicialmente créditos hasta del 70% del costo total, con bajas tasas de interés[13]. También ofreció crédito para la adquisición de equipos y película virgen. Casi todos los largometrajes realizados en los años ochenta tuvieron el apoyo de Focine. El número

11 Entrevista con Carlos Álvarez en Umberto Valverde, *Reportaje crítico al cine colombiano*, Bogotá, Toro Nuevo, 1978, p. 76.

12 Entrevista con Lisandro Duque en U. Valverde, *op. cit.*, p. 114.

13 O. Getino, *Cine latinoamericano: economía y nuevas teconologías audiovisuales*, Mérida, Universidad de los Andes, 1987, p. 59.

de películas aumentó dramáticamente, sumando un promedio anual de 10 entre 1980 y 1985, a partir de una cifra base cercana a cero[14]. Sin embargo, muy pocas de estas cintas cubrirían sus costos en el mercado local y las posibilidades de exportación eran bastante reducidas porque Colombia no tenía tradición comercial en Latinoamérica, Europa ni Estados Unidos. El sector de la producción no pudo conquistar los monopolios de distribución y exhibición, y la audiencia local permaneció escéptica con respecto al cine nacional, a pesar de las muchas concesiones hechas al humor fácil, un estilo impuesto por la televisión. Una compañía, Cine Colombia (Cineco), controla un alto porcentaje de los canales de distribución y de las salas de exhibición y, en consecuencia, actúa como filtro para dejar pasar únicamente potenciales éxitos de taquilla como *La abuela* (1981) e *Inmigrante latino* (1981). Un escándalo por corrupción causó el despido masivo de altos funcionarios de Focine en 1984, y la gerencia de la entidad le fue entregada a María Emma Mejía, una respetada directora y productora. Esta designación ayudaría a sostener el trabajo de Focine durante los años ochenta.

La cinematografía, en la década de 1978 a 1988, se puede dividir en tres fases. En los primeros años los productores privados quisieron hacer películas comerciales, usualmente comedias y melodramas basados en los modelos melodramáticos mexicanos. Hubo algunos éxitos como *El taxista millonario* (1980), de Gustavo Nieto Roa, pero las pingües ganancias obtenidas por los inversionistas privados obligaron a la intervención del Estado en el subsidio de los créditos. Algunas películas se hicieron con créditos anticipados, pero Focine pronto encontró que esto no le ayudaría a recuperar su dinero, y perdió una enorme cantidad de recursos. En el siguiente intento para promover el cine, Focine asumió los costos totales de producción de algunas películas entre 1984 y 1987. Esta estrategia también fue un fracaso: para 1988 la financiación estatal estaba casi terminada. Sin embargo, se produjeron algunas cintas interesantes en este contexto cambiante[15].

14 *Ibíd.*, p. 60.

15 Sobre el desarrollo del cine en la última década, *véanse* Orlando Mora, Sandro Romero Rey, "Cine colombiano 1977-1987: dos opiniones", en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Vol. XXV, 15, 1988, pp. 31-49, y "Colombia: en busca del cine perdido", en *Gaceta*, julio-agosto de 1989, pp. 21-23.

Al margen del mayor sistema estatal de apoyo al cine, Marta Rodríguez y Jorge Silva continuaron con su paciente trabajo de documentalismo analítico. *Campesinos* (1975) se ocupó de la historia de la violencia rural y la explotación desde los años treinta hasta el presente. Una vez más, trabajaron directamente con la población rural. La cámara filma la grabadora, constantemente empleada para registrar los recuerdos de los protagonistas que intentan rescatar su pasado: su modo de vida, sus costumbres, su religión, el impacto de la política y la Violencia. El testimonio de un militante del Partido Comunista sirvió de base para el primer guión, que fue discutido y modificado por los campesinos. Marta Rodríguez recuerda particularmente a ese interlocutor:

> Grabamos toda su vida. Un día no le preguntamos sobre su vida, sino sobre historia. Él nos dijo: "Yo no conozco ninguna historia. La única historia que conozco es la historia sagrada que me enseñaron en la escuela". Pero todo lo que habíamos grabado era historia. Si esa memoria individual se convirtiera en colectiva, ¡tendría un poder extraordinario![16].

El trabajo sobre las poblaciones rurales e indígenas proporcionó material para una posterior realización, *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1981), sobre los mitos y leyendas que forman la cosmovisión indígena, y a través de la cual ellos interpretan su acción política. Lamentablemente, Jorge Silva murió durante la posproducción de su más reciente documental sobre el comercio del clavel entre Colombia y el mundo exterior: *Amor, mujeres y flores* (1988), un testimonio sombrío de la explotación y el contrabando.

Carlos Mayolo y Luis Ospina han continuado realizando un interesante trabajo, juntos y por separado, apoyados cada vez más por el Estado. *Agarrando pueblo* (1977) es una ficción sobre los documentalistas que se desplazan por Bogotá buscando los ambientes más miserables y sórdidos de los sectores sociales excluidos para incluirlos en sus películas. Cuando los eventos y los personajes no son lo suficientemente deprimentes, entonces los inventan. Este filme cáustico se burla de muchas de las producciones del *cine de sobreprecio*, que se concentran en la miseria, no para entenderla y derrotarla, sino más bien para recibir los porcentajes de taquilla. Hacia el final del corto uno de los protagonistas

16 Conversación con Marta Rodríguez en *Film/Historia*, 1, mayo de 1978, pp. 6-11.

pregunta directamente a la cámara: "¿Quedé bien?", una pregunta que va dirigida directamente al corazón de la apropiación que hace la clase media intelectual de la *diferencia*.

Muchos realizadores y críticos pensaron que Ospina y Mayolo estaban atacándolos personalmente —la película ataca la *pornomiseria* empleada por la izquierda y la derecha—. Sin embargo, las películas más importantes sobre la miseria urbana y rural no están incluidas con claridad en esta crítica. *Los hijos del subdesarrollo* (1975), de Carlos Álvarez, realizada poco tiempo después de su salida de la cárcel, es un cuidadoso acercamiento a las condiciones que causan la muerte de miles de niños colombianos desnutridos. Ciro Durán y Mario Mitriotti examinan en *Corralejas* (1974) las particularidades de un sangriento festival que se celebra en Sincelejo, donde improvisados toreros arriesgan su vida por botellas de trago lanzadas desde la tribuna por los terratenientes. Este filme fue presentado con *El exorcista* y alcanzó una audiencia que sobrepasó el millón de espectadores. Más tarde, Durán estrenó su largometraje documental *Gamín* (1979), que se concentra en la cultura de supervivencia de los niños de la calle en Bogotá. La producción ha sido aplaudida y vilipendiada: fue, con toda certeza, el filme más popular en el cambio hacia el largometraje a finales de los años setenta.

Los trabajos de Mayolo y Ospina reflejan este cambio. El primer largometraje de Mayolo, *Carne de tu carne* (1983), y el siguiente, *La mansión de Araucaíma* (1986), se concentran en la decadencia de la aristocracia rural. En *Carne de tu carne*, el incesto entre hermanos simboliza la soledad y la introspección de una clase que sobrevive en medio de la violencia (la película se refiere a los años cincuenta) y la dominación. En *La mansión de Araucaíma*, los desposeídos y los sirvientes controlan a la clase terrateniente en una inversión carnavalesca del poder, donde un Eros pervertido gobierna de manera soberana. Ambas películas parecen perderse en el laberinto de sus propios excesos surrealistas y efectistas, pero muestran un trabajo vívido, fresco y talentoso. *Pura sangre* (1982), de Luis Ospina, se basa en una leyenda popular en Cali, que habla de una serie de infanticidios cometidos por un millonario local que padecía una rara enfermedad y necesitaba grandes cantidades de sangre para mantenerse vivo. Ospina transformó al millonario en un rústico vampiro, pero la película no logró alcanzar el reconocimiento que el director había esperado.

La mansión de Araucaíma fue una adaptación de la novela de Álvaro Mutis, escritor colombiano radicado en México y amigo cercano de García Márquez. Por supuesto, García Márquez es una poderosa presencia en la cultura colombiana, pero sólo en los últimos años los realizadores colombianos han intentado hacer adaptaciones de sus obras (caso diferente del de los directores mexicanos, que lo han hecho desde mediados de la década de los años sesenta). Jorge Alí Triana volvió a filmar *Tiempo de morir* (1985) para la televisión y luego la llevó al cine. La versión de televisión, como lo ha planteado claramente García Márquez, es más fresca:

> Cuando los actores, los mismos actores (y no sé si el director piensa que trabajando para la televisión no está trabajando para la historia), piensan que su trabajo no es nada trascendente, que morirá después de la primera presentación, entonces están muy relajados, muy naturales. Cuando supieron que se trataba del cine, fueron inmediatamente menos espontáneos que en la versión de televisión[17].

La actuación, en algunas partes, carecía de gracia, pero la herencia violenta que pasa de padre a hijo, a la manera de una tragedia de Sófocles, se erige como una importante alegoría del desarollo del país (la violencia y la guerra de las drogas): una confusa venganza que representa una aterradora realidad, insensible y sangrienta.

La película de Lisandro Duque, *Milagro en Roma* (1988), se basa en un guión de García Márquez y es una de las seis cintas que conforman la serie *Amores difíciles*, patrocinada por la televisión española. Es una sofisticada fábula sobre el poder redentor del amor y sobre los engaños de la religión organizada. Una niña muere misteriosamente. Años más tarde su padre tiene que sacar el cuerpo de la tumba y encuentra que no está descompuesto. Trata de tenerla en su casa y le ruega que despierte de su sueño, pero la jerarquía eclesiástica y el gobierno necesitan proclamar un milagro. En consecuencia, padre e hija son enviados a Roma para recorrer los laberínticos corredores del poder del Vaticano. La fuerza del filme reside en la caracterización que hace Frank Ramírez de la tenacidad obstinada y mística del padre, y en la descripción inexpresiva de los actos milagrosos: un colombiano aspirante a cantante de

17 Entrevista con García Márquez tomada del guión de Holly Aylett, *Tales Beyond Solitude*, South Bank Show, noviembre de 1989.

ópera, con un poco de ayuda del aura de la niña, logra llegar a una nota alta que rompe las ventanas del conservatorio y despierta a la joven de su sueño. Es una divertida crítica al poder burocrático y su tono sutil captura el mundo de la ficción garciamarquiana, tan frecuentemente pervertida por el excesivo barroquismo de los realizadores.

García Márquez también está presente en *Técnicas de duelo* (1988), del joven realizador Sergio Cabrera, una coproducción entre Focine y el ICAIC. Dos viejos amigos, el profesor y el carnicero, van a sostener un duelo. Las razones nunca se explican. La película sigue las horas previas al evento, revelando los mecanismos que operan en un pequeño pueblo colombiano, con sus prostitutas y sus insignificantes funcionarios de gobierno, y regido por incomprensibles códigos de honor y machismo. El director, haciendo un guiño a las expectativas comerciales del cine y la televisión colombiana, incluye un *corte de comerciales* en la textura narrativa, cuando la protagonista femenina se baña periódica y lujuriosamente en una fuente luminosa. El filme parodia toda la producción estereotipada del cine y la televisión de masas y ofrece una versión fresca de las posibilidades de la comedia, que juega inteligentemente con la audiencia[18].

Desde que Focine se convirtió en productor de tiempo completo en 1983, su desarrollo se vio marcado por disputas legales y financieras con los exhibidores, por una relativa indiferencia estatal y por el predominio del clientelismo: el nombramiento de los directores de la entidad era político, lo cual entrañaba el riesgo de que las políticas de la institución fueran determinadas por exhibidores y promotores de taquilla en vez de cineastas. Cuando Focine cumplió diez años en 1988, pudo jactarse de tener a su haber cerca de 200 películas de largo, medio y corto metraje; sin embargo, desde 1986 casi no había podido ofrecer apoyo a la producción o exhibición, y en 1990 abandonó del todo la producción. Pocos directores, entre ellos Jorge Alí Triana, Luis Fernando Bottía, Sergio Dow, Víctor Manuel Gaviria y Jaime Osorio Gómez, han podido producir más de un largometraje, y casi todos trabajan en televisión para sostener sus actividades profesionales. En un momento dado se pensó que a partir de 1990 el nuevo gobierno del presidente César Gaviria iba a ayudar a sostener a Focine, y en ese año la industria nacional

18 *Véase* la entrevista con Sergio Cabrera en *Arcadia va al cine*, junio-julio de 1988, pp. 6-11.

produjo una película de éxito, *Amar y vivir*, de Carlos Duplat, basada en una telenovela popular. No obstante, los proyectos para Focine no se materializaron y la entidad finalmente se clausuró.

Todo parecía indicar que el Estado no tenía estrategias para la década de los años noventa. En su lugar, el director Sergio Cabrera propuso en 1993 *La estrategia del caracol*, una película que en enero de 1994 estaba en camino de convertirse en el mayor éxito taquillero en la historia del cine colombiano. En el primer mes de su proyección en Colombia atrajo la extraordinaria cifra de 750.000 espectadores, rivalizando con el público total que tuvo *Jurassic Park* en el país.

La estrategia del caracol es la historia de un grupo de inquilinos que comparten una vieja y espaciosa casona en el centro de Bogotá y están abocados a un desalojo inminente. Su resistencia, teatralmente organizada por un viejo anarquista español exiliado y apoyada por un abogado, triunfa sobre el dueño *yuppie* de la edificación, sus asesores legales corruptos y sus brutales secuaces. La estructura narrativa, la utilización creativa de recursos, la unidad de la gente y el barrio tradicional frente a la modernidad rapaz han sido una constante del cine latinoamericano desde sus inicios, pero Cabrera ofrece una inflexión fresca y aguda que elude el sentimentalismo del melodrama y el realismo o el triunfalismo del optimismo revolucionario de los años sesenta. De hecho la película, que es muy consciente de su propio estatus como artefacto e ilusión —"no es fácil crear un auténtico espejismo", como observa un personaje, sobre todo si uno tiene poco dinero—, parodia sutilmente esas tempranas *estrategias* fílmicas, "para privilegiar —en palabras del director— las iniciativas que surgen como fruto de la creatividad del individuo (...) para defender su dignidad".

En un mundo cada vez más internacionalizado, con tendencia hacia los proyectos culturales transnacionales y en el que la sola noción de industrias fílmicas "nacionales" está en peligro, Cabrera ha hallado una genuina fórmula de atractivo nacional y popular que reivindica el humor y los deseos utópicos de la gente corriente sin recurrir a clichés o al populismo barato. *La estrategia del caracol* también ha tenido éxito en los circuitos de festivales internacionales y de cine-arte. La inventiva y los recursos creativos utilizados por los inquilinos en contra de todas las probabilidades son una metáfora apta para simbolizar la batalla que libran los directores colombianos. En el caso de *La estrategia*, una batalla triunfante contra un mundo dominado por las tecnologías avanzadas y

el poder monopólico de Hollywood. Queda por ver si con la supresión de la financiación estatal, este será un ejemplo que puedan seguir otros directores. "Hay que tener una estrategia".

VENEZUELA

Como en Colombia, el apoyo del Estado al cine se consolidó a principios de los años setenta, como parte del programa de gastos facilitado por el espectacular desarrollo de la industria petrolera en esa década. El tope de la producción petrolera en Venezuela fue 1970. En ese año el país nacionalizó la industria de gas natural, y en 1975, el petróleo.

> Para el Estado la importancia financiera de la industria creció asombrosamente cuando el precio de exportación del petróleo creció de US$2 por barril, en 1970, a US$14 en 1974, y a US$35 en 1981, aunque la producción descendió. (...) El ingreso del gobierno por el petróleo fue de US$1.400 millones en 1970, US$8.700 millones en 1974, y US$12 mil en 1980. (...) El petróleo le dio a Venezuela el 95% de sus ganancias por exportaciones en 1982, al gobierno el 75% del total del ingreso nacional y a los ciudadanos el estándar de vida más alto de toda América Latina[19].

Los años de relativa bonanza terminaron en 1986, cuando la caída del precio del petróleo causó una aguda contracción de la economía venezolana y limitó severamente el patronazgo del Estado hacia la cultura.

Desde finales de los años cincuenta el cine se desarrolló en un contexto de democracia representativa con alto nivel de organización y partidos políticos fuertes. Las políticas democráticas evolucionaron en oposición a las dos más grandes dictaduras militares del siglo XX, regidas por el general Juan Vicente Gómez (1908-1935) y Marcos Pérez Jiménez (1948-1958), las cuales gobernaron implacablemente, asesoradas por un círculo de consejeros *andinos* (nativos de los Andes venezolanos). La respuesta a este autoritarismo y a su consiguiente esterilidad cultural provino inicialmente del gobierno de Rómulo Betancourt (1959-1964), pero este gobierno constitucional fue intimidado por grupos más radicales que buscaban emular el modelo cubano de lucha gue-

19 "The Economy", en *The Cambridge Encyclopedia of Latin America and the Caribbean*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

rrillera en las zonas rurales. Estos grupos fueron derrotados en los años sesenta, y la izquierda regresó a la política legal. Venezuela es casi el único país en Latinoamérica que durante los últimos treinta años ha tenido regímenes estables, con muy pocos incidentes de violencia política, y con una sociedad relativamente igualitaria y profundamente consumista, especialmente de los bienes norteamericanos y de sus símbolos culturales. El cine representaría algunos temas de la reciente historia turbulenta: la dictadura, el encanto y la derrota de la guerrilla, el aumento del consumo de bienes norteamericanos, y los sueños y frustraciones del crecimiento urbano. En este contexto, el cine pudo aprovechar las nuevas libertades y encontrar un lugar en los mercados en expansión. También pudo obtener los beneficios del patronazgo gubernamental.

El Estado no creó una industria cinematográfica desde el comienzo. De hecho, sus inversiones en los años setenta vinieron como resultado de una campaña organizada por los productores y realizadores que buscaban garantías para el lento desarrollo de la cultura cinematográfica. Los orígenes de este movimiento se encuentran en las iniciativas y el trabajo de finales de los años cincuenta y la fuerza aglutinadora de los años sesenta. Dos proyectos de 1958 y 1959, *Araya* (1958), de Margot Benacerraf, y *Caín adolescente* (1959), de Román Chalbaud, marcaron el camino de los futuros documentales y largometrajes argumentales.

El documental de Benacerraf es un destacado logro para su tiempo y lugar. La directora había estudiado en el IDEHC, en París, entre 1952 y 1954, y también había tenido experiencia de primera mano en los trabajos iniciales de la *Cinemathèque*, bajo la dirección de Henri Langlois, quien tendría un efecto muy importante en la cultura cinematográfica en Francia. De regreso a Venezuela terminó un documental, *Reverón*, sobre el trabajo del visionario pintor venezolano Armando Reverón (1889-1954), que suscitó algún interés de la crítica en el extranjero.

Araya, su segundo y último trabajo, fue filmado en las costas del Caribe, en un pequeño pueblo donde sus habitantes sobrevivían gracias a la extracción de sal en un área extremadamente árida. Capta el momento anterior al advenimiento de la mecanización, cuando la sal todavía era explotada a mano.

> La película tiene la estructura rítmica de una sinfonía; visualmente es una coreografía en términos de plástica y movimiento. La figura humana es el elemento esencial en cada registro. El sol ardiente del trópi-

co modela los rostros y los torsos en violentos contrastes de luz y sombra. Los cuerpos bronceados aparecen como siluetas contra el blanco inalterable de la llanura salada[20].

Las escenas de gente descalza y harapienta, las plantas de sus pies ajadas por el contacto diario con la llanura salada, son articuladas en un ritmo monótono pero intenso que revela las cualidades de la supervivencia en una comunidad que desafía un territorio inhumano. El cementerio, el lugar de la memoria y la tradición, está cubierto de conchas en lugar de flores, que no podrían soportar el clima. Las luminosas imágenes de Benacerraf, su tono sutil, su indignación que no se rinde ante el panfleto demagógico, ofrecen una fresca visión de la fortaleza humana. Desafortunadamente, marginada como mujer y como artista que no se comprometió con el cine comercial, Benacerraf no realizó más películas, a pesar de que *Araya* ganó el premio internacional de la crítica en Cannes en 1959. Sin embargo, reveló varias posibilidades para el cine documental, algunas de las cuales serían retomadas por una generación más politizada en los años sesenta.

Caín adolescente, de Román Chalbaud, señala el comienzo de una larga e interesante carrera cinematográfica. A diferencia de la educación formal europea de Benacerraf y de su clara asimilación de las lecciones de Eisenstein y Flaherty, Chalbaud fue autodidacta y adquirió su pasión por el cine en la Argentina de los años cuarenta y de los melodramas mexicanos, un género frecuentemente despreciado por los cinematografistas *modernos*.

> Yo me acostumbré al cine mexicano y de niño vi a María Félix y a Jorge Negrete. *El pez que fuma* [la película de Chalbaud de 1977] es, de alguna manera, un homenaje a Juan Orol, a Ninón Sevilla y a Rosa Carmina. Pienso que nuestra cultura no es sólo García Márquez y Vargas Llosa, sino también Agustín Lara, Toña la Negra y Jorge Negrete, que son parte de una cultura que no podemos rechazar[21].

Chalbaud empezó a trabajar como escritor y director de teatro, y algunas de sus realizaciones serían adaptaciones de sus propias obras teatrales, incluida *Caín adolescente*. También aprendió sus habilidades

20 Ángel Hurtado, "*Araya*", *Latin American Visions*, Filadelfia, The Neighborhood Film/Video Project, International House, 1989, p. 7.

21 "La estética de la marginalidad: Diálogo con Román Chalbaud", en *Hablemos de Cine*, 75, mayo de 1982, p. 40.

en la televisión, que llegó a Venezuela en 1953. *Caín adolescente* registra la migración de Juana y de su hijo, de la pureza del campo a la corrupta y sórdida vida de los tugurios y suburbios de la Caracas moderna. La película tiene un vigor un poco crudo en su descripción de la vida marginal urbana, pero también revela sus orígenes teatrales, insuficientemente modificados para el cine: demasiados diálogos, demasiada retórica y demasiada teatralidad en las acciones. Sin embargo, también se encuentra allí la semilla de las siguientes películas de Chalbaud, en un estilo costumbrista mucho más maduro[22], y muestra competencia en el montaje. Después de otra película, *Cuentos para mayores* (1963), Chalbaud pasó la siguiente década trabajando exclusivamente para el teatro y la televisión con obras como *La quema de Judas* y *El pez que fuma*, que sería adaptada para el cine en los años setenta.

Otro aspirante a cinematografista, Clemente de la Cerda, cuyos trabajos, como los de Chalbaud, definirían la naturaleza del cine venezolano durante los años setenta, dio sus primeros pasos a mediados de 1964 con *Isla de sal* y *El rostro oculto* (1965). Una vez más, el tema es la marginalidad, tanto en el campo como en la ciudad: una masa oprimida que constituye el elemento cohesionador del poder, un sector que es derrotado por el ambiente o que encuentra su liberación en la violencia frenética, el robo, el sexo, los combates a muerte[23]. En ese momento De la Cerda estaba a una década de éxitos comerciales como *Soy un delincuente* (1976), con su mezcla de acciones rápidas, sexo, violencia y drogas. Estas primeras realizaciones revelan una interesante combinación de estilos y una temprana habilidad técnica, la búsqueda de un lenguaje, que terminaría bruscamente cuando, en 1976, el público exigió más y más *delincuentes*.

Los personajes de las cintas de Chalbaud y De la Cerda revelan poca capacidad para analizar sus condiciones de vida: tan sólo reaccionan a situaciones dadas. Los documentalistas más importantes de los años sesenta llevarían el análisis político al primer plano de sus agendas. Venezuela ha pasado, como hemos visto, de una serie de dictaduras militares, desde el general Juan Vicente Gómez hasta Marcos Pérez Jiménez,

22 Álvaro Naranjo, *Román Chalbaud: un cine de autor*, Caracas, Fondo Editorial Cinemateca Nacional, 1984.

23 R. Grazione *et al.* (eds.), *Clemente de la Cerda*, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, s.f., s.p.

a la democracia constitucional de Rómulo Betancourt y Rafael Caldera (1969-1974). Sin embargo, para los sectores radicalizados estos regímenes socialdemócratas eran solamente el rostro modernizante del capital transnacional, que aseguraba la continuación de la dependencia política, económica y cultural. Se formaron grupos guerrilleros para responder al poder del Estado, pero fueron completamente derrotados a mediados de los años sesenta. Algunos ecos del movimiento guerrillero pueden percibirse en películas como *Sagrado y obsceno* (1976), de Chalbaud. Las teorías de la dependencia y el subdesarrollo, surgidas de diferentes centros de investigación a lo largo de Latinoamérica, también contribuyeron a formar las bases teóricas de los documentalistas, que trabajaban con película blanco y negro de 16 mm. *La ciudad que nos ve* (1967), de Jesús Enrique Guedes, sobre los distritos marginales de Caracas, es un ejemplo de este tipo de discurso, al igual que *Pozo muerto* (1967), de Carlos Rebolledo, la primera película venezolana en analizar la explotación del petróleo por las compañías transnacionales.

El Primer Festival de Cine Documental Latinoamericano, celebrado en Mérida en 1968, fue un acontecimiento muy importante para promover la actividad documental. Un crítico venezolano ha señalado:

> La historia del cine venezolano como movimiento, como colectividad convencida de la necesidad de acción conjunta, realmente nació en Mérida después del violento choque causado por las imágenes del cine de Fernando Solanas, Jorge Sanjinés, Santiago Álvarez, Glauber Rocha y Tomás Gutiérrez Alea[24].

Seis meses más tarde, como resultado directo del estímulo del festival, la Universidad de los Andes fundó un centro de cine documental que se convirtió después en Departamento de Cine. Hasta 1986 este departamento había producido más de 100 noticieros, documentales y filmes de ficción. La universidad ofreció profesores capacitados, excelentes equipos y un sistema de distribución a partir de los cine clubes, un reducto para la experimentación y el pluralismo al margen de los circuitos comerciales. Una importante realización entre esos primeros trabajos, *T.V. Venezuela* (1969), de Jorge Solé, exploró la dependencia de la televisión venezolana con respecto a los monopolios multinacionales

24 Pedro Rincón Gutiérrez, "Preliminar", en E. Array y V. Pereira, *Cine venezolano: producción cinematográfica de la ULA*, Mérida, Universidad de los Andes, 1986, p. 5.

de la información y la comunicación, y las estrategias que estos monopolios emplean para asegurar su hegemonía cultural e ideológica. *Renovación* (1969), de Donald Myerston, describió las luchas en las universidades por reformar un establecimiento intransigentemente académico, politizado y burocrático, mientras que Ugo Ulive, nacido en Uruguay, tomó su cámara para recorrer las calles de Caracas en *Caracas, dos o tres cosas* (1969), contrastando la realidad cotidiana con una banda sonora tomada de las radionoveles, los noticieros y la música popular. Otros directores permanentes en la universidad han sido Carlos Rebolledo y Michael New, que han ayudado a que la ULA se haya convertido en el foco del trabajo cinematográfico durante los últimos veinte años. Otros destacados documentales de finales de la década de los años sesenta incluyeron *Imagen de Caracas* (1968), del reconocido pintor y cineasta Jacobo Borges, quien formó un grupo llamado Cine Urgente, y enseñó cinematografía en los barrios obreros. También llevó sus películas a estas áreas para discutir su forma y contenido. Sin embargo, ésta fue una iniciativa aislada, sin ninguna resonancia. La búsqueda de audiencia no se llevaría a cabo en los barrios sino en los cines comerciales del centro.

Durante algunos años los cineastas venezolanos —que organizaron la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC) en 1969— pidieron protección legal para el cine nacional. Motivado tal vez por el éxito comercial de dos largometrajes, *Cuando quiero llorar no lloro,* del mexicano Wallerstein, y *La quema de Judas*, de Román Chalbaud, en 1974, el Estado comenzó a apoyar la realización de cine de ficción en 1975. Entre 1975 y 1980 el Estado financió 29 largometrajes, empezando con *Sagrado y obsceno*, de Chalbaud[25]. También se estipuló durante este período que los exhibidores debían mostrar por lo menos doce películas venezolanas al año. Por primera vez los exhibidores no necesitaron ser presionados, pues se dieron cuenta de que estas películas habían creado su propio público. *Soy un delincuente*, de Clemente de la Cerda, rompió los récords de taquilla, por encima de *Tiburón* y *E.T.* Enfrentados con este éxito popular, los consorcios norteamericanos de distribución amenazaron al gobierno con un boicot temporal de películas nuevas. Al principio el gobierno cedió ante la presión retirando los créditos para el

25 Jesús Aguirre y Marcelino Bisbal, *El nuevo cine venezolano*, Caracas, Ateneo de Caracas, 1980, p. 37.

cine nacional a finales de los años setenta, pero hacia 1981 recobró su fortaleza y fundó el Fondo de Fomento Cinematográfico (Focine), que empezó operaciones en 1982.

Focine introdujo una serie de medidas, distribuyendo los fondos provenientes del porcentaje de taquillas, y combinando inversiones públicas y privadas. Los créditos ofrecidos a la cinematografía ascendían hasta el 70% del costo total de la película (el costo promedio de una película venezolana en 1985 era de US$150 mil-200 mil, casi el valor de un minuto de una película de Hollywood de mediano costo)[26]. A las películas de *calidad* se les dieron incentivos especiales. La industria también se benefició del sistema del *dólar preferencial*, que permitió la importación de equipos a bajo costo, y facilitó un acuerdo con la Kodak para proveer las películas a precios cómodos. Estas ventajas se convirtieron en una rata de producción anual de 12 filmes, doblando o triplicando la producción de los años anteriores a Focine.

Los exhibidores también fueron atraídos con incentivos económicos:

> En ese año [1984] el gobierno autorizó un aumento en el precio de las localidades, que estaba congelado desde hacía varios años, a condición de que los exhibidores se comprometieran a contribuir con un porcentaje de los ingresos originados por la difusión de películas extranjeras. Ese porcentaje es del 6.6% y ya en 1985, más de 200 salas habían comenzado a cooperar, lográndose una contribución de 10 millones de bolívares (unos 700 mil dólares), con lo cual se financia la producción local con créditos e incentivos.
> Asimismo, los exhibidores perciben ese mismo porcentaje, el 6.6%, de los ingresos de películas venezolanas, con lo cual ha crecido su interés por la difusión del cine nacional[27].

El apoyo del público ha hecho que las grandes cadenas de distribución, Blancica y MDF, también hayan invertido en la producción. Sólo con las dificultades económicas de 1986, esta política empezó a debilitarse.

Algunos cinematografistas adoptaron la estrategia de hacer, deliberadamente, cine comercial y popular que también contuviera elementos de protesta social. Estudiaré brevemente tres ejemplos de esta tenden-

26 O. Getino, *op. cit.*, p. 63.
27 *Ibíd.*, p. 64.

cia. *El pez que fuma* (1977), de Román Chalbaud, ha sido vista como una metáfora de las relaciones de poder y de la corrupción de la sociedad contemporánea: la cultura de burdel reflejando estas tensiones sociales en un microcosmos. Chalbaud parece inclinarse por esta interpretación: "Yo describí un burdel porque estaba interesado, no en el burdel mismo, sino porque me parecía que uno encuentra allí algo mágico, cruel, terrible, muy parecido a la sociedad en que vivimos: la compra y la venta"[28]. Sin embargo, el mundo *real* del burdel de *El pez que fuma*, dirigido por la indomable pero solitaria La Garza ("Yo no he tenido hombres, he tenido metros de hombres, kilómetros de hombres, autopistas de hombres"), y su protector y jefe Dimas, que es pronto remplazado por un joven pretendiente, Jairo, es el mundo del cine y la música popular. Éste es el mundo de las películas de burdel de "El Indio" Fernández, o de aquellas estelarizadas por la rumbera Ninón Sevilla; de las letras del merengue, del bolero, del tango, interpretadas con todo su exceso sentimentalista y melodrámatico. Las canciones populares, tomadas literalmente, ofrecen una libertad maravillosa e hiperbólica para explorar sus temas de soledad, pasiones frustradas y destino violento. García Márquez comprende esto mejor que la mayoría, y Chalbaud es igualmente versado en este lenguaje[29]. Esta película funciona tan bien, no porque parodie las canciones populares, sino porque las toma en su verdadero valor: los personajes son construidos literalmente por la música que los acompaña —La Garza, por el tango "Uno"; Dimas, por el merengue "El muñeco de la ciudad"—. Dos hombres se disputan los favores de la añosa meretriz, el derecho a su cuerpo y a su imperio. Se disparan armas, ella es asesinada por error, y su funeral es acompañado gloriosamente por el tango "Sus ojos se cerraron":

¿Por qué sus alas, tan cruel, cortó la vida?
¿Por qué esa mueca siniestra de la suerte?
Quise abrigarla y más pudo la muerte,
cómo me duele y se ahonda mi herida.
Yo sé que ahora vendrán caras extrañas
con su limosna de alivio a mi tormento.

28 Citado en A. Naranjo, *op. cit.*, p. 68.
29 Michael Wood explora las relaciones de García Márquez con el bolero en su nuevo libro *García Márquez: One Hundred Years of Solitude*. Estoy agradecido con el profesor Wood por permitirme leer su manuscrito.

Todo es mentira, mentira es el lamento,
hoy está solo mi corazón[30].

Alias: el rey del joropo (1978), de Carlos Rebolledo y Thaelman Urgueles, se refiere a una famosa figura contemporánea, un profesor de danza, conspirador y ladrón. Su narrativa es la misma de la picaresca, la quintaesencial forma hispánica que expresa la trayectoria de un héroe tramposo en choque con los valores dominantes de la sociedad. Para Rebolledo, la picaresca es una suerte de género carnavalesco:

> Descubrí que Alfredo Alvarado (el protagonista) tenía esa connotación picaresca común en Latinoamérica; la gente —que consume Coca-Cola o whisky, de acuerdo con sus posibilidades económicas— conserva una pureza en su conducta que los coloca al margen de la productividad. (...) Su conducta no es productiva sino imaginativa e irreal[31].

En una historia dentro de la historia, el protagonista hace un recuento de su vida en la televisión antes de que los jefes del canal decidieran que sus anécdotas eran demasiado agudas y no estaban de acuerdo con la imagen bondadosa que tenían de él, y le cancelaran el contrato. Sin embargo, se arguye que la cultura popular tiene una vitalidad que escapa a los marcos impuestos y corroe jerarquías de gustos y valores.

Clemente de la Cerda no tiene tiempo para soluciones idealistas o picarescas. Sus jóvenes protagonistas están atrapados en un mundo que no perdona, donde la violencia, la prostitución y la adicción son los códigos dominantes. Las formas que empleó (murió en 1984) son peligrosamente de doble filo. En un nivel, parecen ofrecer una crítica de los sueños de una Caracas dependiente, capitalista y consumista. Por otra parte, De la Cerda invita a un consumo un tanto *voyerista* de una estética de la violencia; su masa de seguidores refleja la naturaleza contradictoria del gusto popular, y su popularidad impone una fórmula o unos estereotipos para imitar.

No todos los cinematografistas fueron seducidos por (o tuvieron acceso a) estas posibilidades de realizar largometrajes en color. Además del trabajo de la Universidad de los Andes, también hubo un activo

30 Este análisis sigue el espléndido resumen de la película hecho por Nelson García en *Hablemos de Cine*, 75, mayo de 1982, p. 42.

31 Carlos Rebolledo, "Muchos caminos, una sola meta", en *Hablemos de Cine*, 75, mayo de 1982, p. 48.

grupo de cineastas que trabajó en super-8. Los pioneros del super-8, tanto en la teoría como en la práctica, Julio Neri y Mercedes Márquez, organizaron un Festival Internacional de Cine de Vanguardia en Super-8 en 1976, que causó una gran sensación gracias a la diversidad y audacia de las imágenes. Julio Neri desarrolló la filmación de largometrajes en super-8, una práctica que fue seguida por Diego Risquez, quien ahora posee un grupo internacional de seguidores por películas como *Bolívar: sinfonía tropical* (1979), filmada en super-8 y convertida a 35 mm para la distribución teatral, *Orinoco, nuevo mundo* (1984) y *América: tierra incógnita* (1988). Risquez muestra una amplia imaginación en la creación de cuadros rítmicos, sensuales y pictóricos con escasos recursos: el equipo básico de filmación, y un grupo de actores novatos, casi siempre amigos, que representan los papeles de figuras emblemáticas de la historia y del mito. En *Bolívar,* y especialmente en *Orinoco,* se abandonan la historia y el diálogo en favor de una serie de *tableaux vivants* que ilustran diferentes aspectos de la conquista y la colonización.

Esta película fue producida en colaboración con la Universidad de los Andes, la cual coprodujo algunos interesantes trabajos en los años ochenta, incluyendo *La boda* (1982), de Thaelman Urguelles, y *Oriana* (1985), de Fina Torres, dos de las mejores películas venezolanas de la década. La universidad también coprodujo películas con cinematografistas latinoamericanos como Fernando Birri, Jorge Sanjinés y Patricio Guzmán. En *La boda,* la ceremonia matrimonial de una joven pareja de la clase trabajadora, cuya lista de invitados incluye parientes, amigos y empleadores, le permite a Urguelles registrar la vida de algunos personajes provenientes de diferentes grupos sociales durante treinta años de la historia venezolana, desde la dictadura de Pérez Jiménez en 1950, hasta la democracia de 1980. Poco ha cambiado. La fragmentación del tiempo en esta película les debe mucho a los escritores contemporáneos:

> Mi interés en el cine proviene de la literatura, específicamente de cierta literatura moderna en la cual la fragmentación del tiempo tiene lugar como un recurso expansivo, obligando al lector a poner una atención crítica. Esta seducción de la fragmentación del tiempo narrativo fue producida por la lectura de las novelas de Mario Vargas Llosa, especialmente de *Conversación en la catedral.* En esta novela hay historias que sólo pueden contarse a través de un mosaico de tiempos diferentes

(...) y si debiera reconocer cualquier tipo de influencia sobre mi trabajo en el cine, ésta sería la literatura[32].

La mezcla de tres tiempos —presente, pasado y futuro— es hábilmente manejada. Permite un análisis de la represión y también de la lucha de los trabajadores durante el régimen de Pérez Jiménez, y sugiere que, aunque el gobierno u otras estructuras de poder cambien, el futuro bien puede encontrarse en el pasado: una preservación de la memoria popular es tal vez la única manera de escapar de estructuras aparentemente predeterminadas.

Oriana (1985), de Fina Torres, ganó el premio Cámara de Oro en Cannes ese año, con su evocativa búsqueda del tiempo perdido. Oriana ha muerto y María hereda la hacienda de su tía, en donde pasó algún tiempo durante su adolescencia. Los fragmentos del pasado, dispersos por toda la casa, disparan la memoria y ayudan a descifrar las claves del pasado de Oriana, que es también el presente de María. Los impulsos reprimidos, enterrados en el depósito del inconsciente y en las habitaciones vacías de la casa, se hacen siempre presentes, demandando reivindicación, la liberación del deseo. Fina Torres ha trabajado específicamente con la naturaleza de los deseos femeninos. Otra cinematografista, Solveig Hoogesteijn, trata el tema más general de la identidad latinoamericana en *Manoa* (1979). *Manoa* es la historia personal y colectiva de dos individuos diferentes, Juan y Miguel, que se reúnen a través del amor por la música y parten en busca de sus raíces perdidas (el paralelo entre la película y la novela de Alejo Carpentier *Los pasos perdidos* son claros). Su película posterior, *El mar del tiempo perdido* (1981), es otro intento, sólo parcialmente exitoso, de filmar una historia de García Márquez.

Las fronteras entre la realidad y el arte se hacen especialmente oscuras en la reacción gubernamental a la película de Luis Correa *Ledezma-El caso Mamera* (1982), que reveló una vez más que el Estado podía dar con una mano lo que quitaba con la otra. La película es un documental sobre un alto oficial de policía en Caracas que asesinó a tres jóvenes que mantenían relaciones (sexuales o amistosas, eso nunca se supo) con su joven esposa. Durante dos años el asesino permaneció encubierto; después, el hombre confesó. Luis Correa, quien había escrito

32 Citado por Flor Medina en *Vida... ¡Cámara! ¡Acción!: La realización del film "La boda"*, Mérida, Universidad de los Andes, 1988, p. 49.

el guión para *Soy un delincuente*, logró filmar una entrevista con Ledezma, quien confesó ante la cámara los detalles del crimen y afirmó que lo volvería a hacer otra vez si tuviera la oportunidad. Correa también entrevistó a otros policías, que dejaron en claro que Ledezma había sido protegido durante mucho tiempo porque sabía demasiado sobre la corrupción policial. La película fue censurada con el débil pretexto de que era una "apología de la violencia", y Correa fue encarcelado durante 45 días. El caso, que fue posteriormente cerrado en favor de Correa, reveló el poder potencial del medio y también la ambigüedad de realizar películas en contra del Estado con el apoyo del mismo. Ahora la película aparece en un catálogo de cintas financiadas por Focine[33].

A finales de los años ochenta el cine venezolano continúa siendo dinámico. Focine sigue dando créditos, aunque un tanto reducidos, y el capital privado también está disponible. Las películas oscilan entre éxitos comerciales de alto presupuesto[34], y la producción universitaria y el super-8. Para algunos críticos, incluyendo al lúcido cineasta Carlos Rebolledo, las demandas del mercado han reducido la calidad.

> Desde 1980 —escribió a finales de 1987—, el cine venezolano, con algunas excepciones, ha tratado de emular a la telenovela —una manera de asegurar al público—, dejando de lado la complejidad intensiva y extensiva del país para usar formas dramáticas esquemáticas que complacen a las masas: al público que paga. No, yo no soy un fariseo de la cultura. No estoy diciendo que el éxito de taquilla de una película niegue sus calidades artísticas y expresivas. Es sólo que hay algunas taquillas que matan[35].

Son estas excepciones a las que alude Rebolledo las que debemos mirar en el futuro del cine venezolano.

33 Rodolfo Izaguirre, *Cine venezolano: largometrajes*, Caracas, Focine, 1983, pp. 92-93.
34 Para un análisis de los ingresos por taquillas, *véanse* las primeras ediciones de la *Revista Económica de Cine*, 1, 1987, pp. 14-23.
35 Prólogo a Flor Medina, *op. cit.*, p. 9.

Capítulo 11. CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE: PELÍCULAS EN EL TRASPATIO DEL HERMANO MAYOR

> Pero otro peligro corre, acaso, nuestra América, que no le viene de sí, sino de la diferencia de orígenes, métodos e intereses entre los dos factores continentales, y es la hora próxima en que se le acerque, demandando relaciones íntimas, un pueblo emprendedor y pujante que la desconoce y la desdeña (...) el deber urgente de nuestra América es enseñarse como es, una en alma e intento, vencedora veloz de un pasado sofocante, manchado sólo con la sangre de abono que arranca a las manos la pelea con las ruinas, y la de las venas que nos dejaron picadas nuestros dueños. El desdén del vecino formidable, que no la conoce, es el peligro mayor de nuestra América.
>
> José Martí[1]

EL CARIBE: HAITÍ, REPÚBLICA DOMINICANA Y PUERTO RICO

Mientras que Cuba ha permanecido como foco crucial del debate en Latinoamérica y en el mundo durante los últimos treinta años, los demás países latinoamericanos de la cuenca del Caribe sólo han recibido una atención superficial, apareciendo brevemente en las noticias de septiembre de 1989 cuando un huracán dejó un paisaje devastado. No se hizo mención alguna de sus estructuras económicas y sociales, aunque las imágenes eran lo suficientemente claras: comunidades aisladas y tugurios derribados; sólo los hoteles y otras estructuras físicas de interés para los norteamericanos se mantuvieron firmes ante el embate de la naturaleza. Jenny Pearce hace una descripción de estas islas, anidadas incómodamente *debajo del águila*:

> La Revolución Cubana nunca se ha repetido en otros lugares, aunque no por falta de interés en repetirla. Durante veinte años el proceso de descolonización tuvo lugar en el mar Caribe bajo el ojo vigilante de los barcos de guerra norteamericanos. Pero a pesar de un grado de pros-

1 José Martí, *Nuestra América*, Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1939, p. 93.

peridad superficial —una pátina de riqueza turística inducida para el beneficio de una élite—, las islas grandes y pequeñas fueron vulnerables a los malos vientos de la economía que soplaban a través de la región[2].

La isla de La Española, donde Colón creó el primer asentamiento en el Nuevo Mundo, se dividió, a mediados del siglo XIX, en dos Estados independientes: Haití, al oeste, y República Dominicana, al este. Ambos países fueron invadidos por los Estados Unidos en 1915 y 1916. En Haití Estados Unidos dirigió una sucesión de gobiernos títere antes de que fueran retiradas las tropas en 1934. En República Dominicana controló directamente el gobierno durante el período de 1916 a 1924. Los inversionistas norteamericanos pudieron obtener ganancias con la conservación de regímenes seguros, aunque los agentes de mercadeo de Hollywood vieron con claridad que estas regiones eran pobres y subdesarrolladas. El representante de la United Artists para el Caribe, Charles King, escribió en los años veinte que Santo Domingo era un "territorio nada satisfactorio", con sólo 28 salas de cine; su gerente de ventas estuvo de acuerdo: "Sería un grave error abrir una sucursal allí. (...) La oficina jamás sería rentable"[3]. Haití ofrecía aún menos oportunidades. Era —y sigue siendo— el país más pobre del hemisferio y una de las 25 naciones más pobres del mundo. Las posibilidades de establecer un cine nacional en tales condiciones eran mínimas. Hubo muy pocas películas realizadas en República Dominicana en los años veinte.

La situación no mejoró durante los 30 años de dictadura de Rafael Leonidas Trujillo Molina (1930-1961), cuya idea del arte cinematográfico era dar largas entrevistas a las agencias internacionales de noticias. En Haití una sucesión de gobiernos fue controlada por la tradicional élite mulata hasta que François Duvalier ganó las elecciones en 1957, y neutralizó a sus oponentes en el ejército, la Iglesia, los sindicatos y los partidos políticos. Su hijo Jean-Claude "Baby Doc" Duvalier demostró las mismas habilidades durante los años setenta y ochenta, combinando su astuto manejo de los grupos elitistas con unos aparatos estatales excesivamente represivos. Todo el campo cultural estuvo sujeto a la cen-

2 Jenny Pearce, *Under the Eagle: U.S. Intervention in Central America and the Caribbean*, Londres, Latin American Bureau, 1982, pp. v-vi.

3 Citado por Gaizka S. de Usabel, *The High Noon of American Films in Latin America*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, p. 39.

sura severa y al control. Un general a cargo de las exhibiciones en la década de los años setenta incluso censuró una película de los hermanos Marx, temeroso de que Groucho fuera confundido con Karl. El cinematografista Arnold Antonin, quien dirigió el primer largometraje haitiano, *Caminos de libertad* (1975), se refirió en 1977 a las limitaciones con las cuales y contra las cuales debió trabajar:

> El nivel de distribución de películas es increíblemente pobre: vemos lo peor del cine internacional. Paralelamente a esto, hay un canal de televisión en color para la oligarquía. Recientemente se ha instalado la televisión por satélite para que —y esto es literalmente cierto— Jean-Claude Duvalier pueda ver los torneos internacionales de fútbol. Hubo un cine-arte, pero fue cerrado por ser considerado subversivo. Esto le dará una idea de la realidad de la opresión en que vivimos[4].

La cinematografía haitiana de los años setenta se concentró en la denuncia de la represión política y de las violaciones de los derechos humanos a una audiencia internacional y a los cientos de miles de haitianos residentes en el extranjero. La película de dos horas de Antonin ofrece una historia de Haití desde comienzos de los años cuarenta hasta mediados de los años setenta, usando cintas de audio, recortes de prensa, material documental tomado de la televisión, algunas escenas rodadas clandestinamente y reportes de políticos y sindicalistas en el exilio. Sistemáticamente denuncia y desmitifica el régimen de los Duvalier, mostrando una familia que necesitaba más de 200 guardaespaldas para su seguridad.

El éxito de la película en el extranjero hizo que Antonin y su grupo recibieran fondos para realizar un documental sobre la manipulación que hacía el régimen del arte ingenuo: *Arte ingenuo y represión en Haití* (1975). La película detalla los intereses comerciales e ideológicos del gobierno en la difusión internacional de un arte que es primitivo, infantil e ingenuo, y denuncia el respaldo de la CIA: el principal promotor del arte ingenuo, Selden Rodman, es denunciado como agente de la CIA. En contraste, los artistas que trabajan en otras áreas apoyan una naciente cultura de la liberación. La ideología colonial del nativo simple y feliz está muy bien expresada en la cinta en las palabras de Elvine

4 Entrevista con Arnold Antonin citada en *Hojas de cine*, Vol. III, México, SEP/UNAM, 1988, p. 304.

Wilson Price, un norteamericano coleccionista de arte: "Queremos el retorno de la humanidad a su infancia a través del arte ingenuo. El arte haitiano es maravilloso, me encanta. Es una solución, a nivel de la imagen, a los problemas del mundo. Ustedes, haitianos, son un pueblo alegre. Se les da un banano y son felices. Mientras tanto, nosotros tenemos problemas de obesidad, de dieta"[5]. La siguiente exploración de la comunidad artística se encuentra en el documental *¿Puede ser poeta un tonton macoute?* (1980), que discute los lenguajes y estilos abiertos al poeta —escribir en creole o en francés, escribir sobre la negritud— en condiciones de opresión.

Otros cinematografistas en el exilio, como Benjamin Dupuy y Lucien Bonnet, hicieron cortos documentales en los años setenta y ochenta. Dentro del país aparecieron dos películas: *Lo digo todo* (1976), basada en un melodrama de Cocteau, y *Olivia* (1977), dirigidas por Bob Lemoine. *Olivia*, el primer largometraje argumental haitiano, toma un tema caro al melodrama: una joven mujer de provincia que trabaja en la capital conoce a su *príncipe azul* y regresa con él al pueblo, donde sus habilidades superiores pueden reeducar a una comunidad atrasada. Una mirada más aguda puede encontrarse en *Anita* (1980), un corto que se refiere a la explotación de los niños en las labores domésticas. El cine en el exilio continuó su oposición a Duvalier en los años ochenta. El documental más exitoso fue *Rincón haitiano*, dirigido por Raoul Peck en 1987, que cuenta la historia de Joseph Bossuet, un hombre que pasó siete años en una cárcel haitiana y que ahora vive en Nueva York con su familia. Un día, él cree ver a uno de sus torturadores y finalmente lo confronta. Los acontecimientos de finales de los años ochenta, que vieron la caída de Duvalier en 1987, no produjeron ninguna transformación profunda o un incremento de las libertades políticas, ya que después de un breve período liberal, algunas facciones de *tonton macoutes* lucharon por el poder, en confrontaciones cada vez más salvajes y sangrientas.

En República Dominicana el trabajo cinematográfico empezó a surgir después de la caída de Trujillo en 1961. Aparecieron dos películas comerciales a comienzos de los años setenta, pero tal vez el acontecimiento más importante fue la fundación del Cinec, durante el régimen conservador del presidente José Joaquín Balaguer, apoyado por los Es-

5 Citado por Arnold Antonin en "Panorama del cine en Haití", en *Hojas de cine*, Vol. III, ed. cit., p. 304.

tados Unidos. El Cinec fue un grupo de base universitaria, organizado con estudiantes que habían participado activamente en política, pero también con miembros del movimiento cineclubista, que empezó a cobrar importancia a finales de la década de los años sesenta. En 1973 el grupo hizo tres cortos documentales que reclamaban amnistía para los presos políticos y exploraban la pobreza y las privaciones de los grupos marginales. El Cinec continuó produciendo cortos durante los años ochenta[6], y a él se unió otro grupo radical de base universitaria, Cine Militante, que hizo un documental, *Crisis* (1978), sobre la necesidad de reformas en la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Entre los más interesantes de estos documentales de los años setenta se encuentra *Siete días con el pueblo* (1978), de Jimmy Sierra, un registro de un festival cultural en el cual se ilustran las diferentes canciones con retratos documentales de la historia dominicana. *Vía crucis*, realizado por Sierra ese mismo año, trató con simpatía a la amplia comunidad haitiana en el exilio, que ha padecido la constante persecución de sus vecinos orientales. El régimen de Trujillo, por ejemplo, masacró a 30 mil haitianos en 1937.

Estos documentales eran parte de una oposición radical a la dictadura de Balaguer, quien cayó a finales de los años setenta, pero fue reelegido a mediados de los años ochenta y continuó gobernando hasta el final de la década. Las esperanzas radicales de mediados de los años setenta dieron vía a las realidades de un programa de estabilización del FMI a mediados de los años ochenta y a la permanencia de las viejas élites políticas. En estas condiciones se han dado algunos avances en la cultura cinematográfica. En 1979 fue creada una cinemateca, consolidando el trabajo de los cine clubes de la década anterior, que ha tenido un programa regular de diferentes estilos, autores y países[7]. También fueron fundadas algunas pequeñas salas de exhibición en los años ochenta, dirigidas a una audiencia profesional y universitaria. La realización continuó siendo esporádica. Algunas empresas publicitarias produjeron *spots* en 35 mm para el cine y la televisión; también se hicieron varios documentales cada año, en su mayoría en la universidad.

6 Para un análisis de este cine, *véase* Jimmy Sierra, "La negra noche larga del trujillismo", en *Hojas de cine*, Vol. III, ed. cit., pp. 363-375.

7 José Luis Sáez, "Panorama del cine en la República Dominicana", en *Cine Cubano*, 123, 1988, pp. 23-26.

Algunas compañías internacionales emplearon el país como escenario para películas como *El padrino II*, *El brujo* y *Pantaleón* (1978). Sólo una película argumental fue realizada en los años ochenta: *Un pasaje de ida* (1988), de Agliberto Meléndez, que empleó actores y locaciones dominicanas. El filme se basa en un hecho real en el cual varios dominicanos huyeron en un barco hacia los Estados Unidos y murieron ahogados durante el viaje. Fue un éxito comercial que alcanzó audiencias semejantes a las de *Rambo* y *Tiburón*, pero es tan pequeño el mercado local que aún no ha recuperado los costos de la inversión.

Puerto Rico ha sido testigo del crecimiento de una sofisticada cultura cinematográfica en los años recientes, escapando de los estereotipos impuestos por el cine norteamericano desde 1920 en adelante, que proyectaban a la isla como el lugar perfecto para un romance tropical. La isla era, desde luego, mucho más que un escenario tropical para Hollywood, como aclaró un editorialista del *New York Times* en 1898:

> No puede haber duda alguna sobre la sabia decisión de tomar y retener a Puerto Rico, sin hacer ninguna referencia a una política expansionista. Lo necesitamos como estación en el gran archipiélago norteamericano mal llamado Indias Occidentales, y la Providencia ha decretado que debe ser nuestro como recompensa por haber vencido el último bastión de España desde que Colón trajo a la luz estos dominios cuya parte más fértil ha sido nuestra herencia desde hace mucho tiempo[8].

El desarrollo de las relaciones coloniales de Puerto Rico —el poder legislativo reside en el congreso de los Estados Unidos; la isla es ahora democráticamente autónoma, aunque el primer gobernador puertorriqueño de la isla no fue elegido antes de 1948— lo ha hecho particularmente susceptible a la influencia cultural norteamericana, pero también ha engendrado una fuerte respuesta nacionalista. Los productores culturales viven en la "barriga del monstruo", según la diciente frase del cubano José Martí, y pueden leer sus entrañas.

El primer gran desarrollo tecnológico en el cine puertorriqueño tuvo lugar durante el programa de modernización económica dirigido por los Estados Unidos y llamado *Operación Bootstrap*, que desde mediados de los años cuarenta intentó sacar a Puerto Rico *por los tobillos* de la dependencia del azúcar y el tabaco. El programa fue promovido con

8 Citado en J. Pearce, *op. cit.*, p. 10.

entusiasmo por el gobernador Luis Muñoz Marín, quien ejerció el cargo entre 1948 y 1964. Muñoz ofreció generosos incentivos tributarios, mano de obra muy barata y un clima político estable como gancho para atraer el capital industrial desarrollado. Una agencia para el desarrollo, la Administración para el Desarrollo Económico, fue creada durante la administración de Teodoro Moscoso, y durante un tiempo el capital norteamericano siguió el camino de las ganancias fáciles e inmediatamente repatriables.

> Entre 1948 y 1968 el control extranjero sobre las manufacturas aumentó del 22% al 77%. En 1947 había 13 fábricas de propiedad norteamericana en la isla; para 1970 había 2 mil. Al principio la inversión se concentró en la industria liviana, particularmente en los textiles, que habían recibido un período de 10-12 años de exención de impuestos. Cuando éste expiró, a mediados de los años sesenta, las industrias altamente mecanizadas, consumidoras de enormes cantidades de energía y generadoras de elevados niveles de contaminación como las petroquímicas, las refinerías y los laboratorios farmacéuticos, llegaron a la isla[9].

Una entidad gubernamental, la División de Educación para la Comunidad, fue creada para promover estas estrategias económicas. Reclutó cinematografistas y técnicos norteamericanos para capacitar a los jóvenes puertorriqueños y produjo algunas películas que promovían la identidad de Puerto Rico, explorando las costumbres, tradiciones y el lenguaje de la isla, y postulando el surgimiento del Puerto Rico moderno, una amalgama de modernidad y tradición. Muchos futuros cinematografistas fueron capacitados por este grupo.

Como en muchos otros países, la modernización demostró ser un mito para la mayoría de la sociedad. El desempleo fue extremadamente elevado en los años sesenta, y entre 1950 y 1970 más de 500 mil puertorriqueños emigraron a los Estados Unidos en busca de mejores oportunidades de empleo. La distribución del ingreso siguió siendo altamente desigual; cerca del 90% de los trabajadores recibía, en 1970, salarios inferiores al mínimo estimado por el Departamento de Salud de los Estados Unidos. No se hicieron mayores inversiones en el cine puertorriqueño y la isla era usada todavía como fuente de locaciones poco costosas. En los años sesenta, *Bananas*, de Woody Allen, *Che*, de Richard

9 *Ibíd.*, p. 50.

Fleischer, y *El señor de las moscas*, de Peter Brook, fueron filmadas allí, y Hollywood rodó un promedio de cuatro películas al año en la isla. Las intermitentes producciones locales tendían a emplear los géneros populares, el cine de *gangsters* o los melodramas televisivos. La inversión de capital norteamericano también creó agencias de publicidad que ayudaron a capacitar a los técnicos locales. La creciente sofisticación tecnológica y un conocimiento de las graves desigualdades en la sociedad provocadas, más que resueltas, por la inversión norteamericana, condujeron, a mediados de los años setenta, a la aparición de un movimiento documentalista crítico y nacionalista. Su producción va desde las películas denunciatorias de comienzos de los años setenta, como los trabajos de Diego de la Texera y del grupo Tirabuzón Rojo, hasta las producciones de José García Torres para el canal WNET-TV de la televisión de Nueva York, y los sutiles documentales de mediados de la década. Los críticos coinciden en que las más importantes de estas películas son: *Angelitos negros* (1976), de Mike Cuesta; *Destino manifiesto* (1977), de José García Torres; *Alicia Alonso* (1978), de Marcos Zurinaga, y *Reflejos de nuestro pasado* (1979), dirigida por Luis Soto[10]. Cuesta muestra la dramática muerte de un niño puertorriqueño en Nueva York, y su funeral, sin emplear diálogos sino las canciones de uno de los mayores cantantes de Puerto Rico, Willie Colón. El simpático retrato que hace Zurinaga de la *prima donna* cubana Alicia Alonso, y el amplio análisis político de García Torres sobre el imperialismo norteamericano bajo el disfraz de un *destino manifiesto*, demuestran un sutil y complejo manejo de diferentes materiales cinematográficos.

La primera película argumental de esta nueva tendencia, *Isabel la Negra* (1979), unió a los mayores talentos de Puerto Rico, tanto en la isla como en los Estados Unidos: el escritor Emilio Díaz Valcárcel y las *estrellas* de Hollywood José Ferrer, Raúl Julia y Myriam Colón. La cinta reveló una cierta indecisión sobre lo que debía ser un cine *nacional*: tomó el trillado tema, más que trabajado por el cine mexicano, del *pícaro con corazón*, y fue hablada en inglés con el fin de facilitar la distribución en los Estados Unidos. Sin embargo, no logró captar el público deseado. *Dios los cría* (1980), de Jacobo Morales, fue mucho más definida, ofreciendo cinco viñetas de la vida de la clase media puertorriqueña y recibiendo un amplio respaldo de la crítica.

10 Luis Antonio Rosario Quilés, "El nuevo cine", en *Hojas de cine*, Vol. I, ed. cit., p. 482.

A través de los años ochenta pueden observarse dos tendencias: la continuación del movimiento documentalista crítico, bien representado por *La operación* (1981), de Ana María García, que denunció los programas norteamericanos de control natal que habían sido aplicados a más de un tercio de las mujeres puertorriqueñas en edad fértil. También hubo un intento de hacer películas comerciales socialmente responsables, que pudieran competir con Hollywood en términos de producción de valores. La más atrevida y exitosa de estas películas pareció demostrar que tal estrategia era viable. *La gran fiesta* (1986), de Marcos Zurinaga, reconstruye el último gran baile de gala celebrado en el casino del Viejo San Juan a comienzos de 1942. Irónicamente, la celebración marcó la toma del más lujoso y exclusivo club de Puerto Rico a manos del ejército norteamericano en un momento crucial de la historia de la isla. Durante la fiesta, la película gira en torno a una compleja intriga de amor y política, cuando los representantes del pensamiento tradicional y moderno de la isla luchan por el poder dentro de la órbita de los Estados Unidos. Zurinaga y su guionista, la destacada novelista Ana Lydia Vega, logran transmitir una viva crítica de la historia reciente de Puerto Rico[11], en un lenguaje cinematográfico digno de un Visconti: un melodrama barroco, una textura de decadencia, un fluido y operático uso de la cámara. Zurinaga y su socio Roberto Gandara han logrado recientemente un nuevo éxito con *Tango Bar*, una película que cuenta la historia de una pareja de bailarines de tango que finalmente se reúne, después de años de exilio durante la dictadura argentina. Al final de la década Zurinaga estaba conduciendo a Puerto Rico hacia un cine comercial que pudiera reflejar los intereses nacionales y atraer audiencias locales e internacionales.

CENTROAMÉRICA

Poco o nada se ha hecho para eliminar los factores socioeconómicos que subyacen a las revueltas de 1979 en adelante, y que han empeorado como consecuencia de la recesión mundial. En El Salvador y Guatemala la explotación y la opresión siguen en aumento en una *redemocratización* construida a base de terror y muerte. En Nicaragua la revolución

11 Estoy agradecido con Marcos Zurinaga por discutir la película conmigo en La Habana en diciembre de 1986.

> no puede permanecer estática sobre sus actuales bases por mucho tiempo. Costa Rica sigue siendo dependiente de la generosidad económica internacional para asegurar su modelo económico. Una reducción de la ayuda norteamericana a Honduras podría conducir inmediatamente a la movilización social y a la disgregación política[12].

El desarrollo del cine en América Central está determinado por el aumento de los movimientos revolucionarios en la última década, sus éxitos y fracasos. La victoria del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en Nicaragua, en julio de 1979, fue la más espectacular manifestación de cambio político en la región, y su derrota en las elecciones de febrero de 1990 señala otro complejo realineamiento de fuerzas. La llamada *teoría dominó*, que supuestamente representaba un peligro para el istmo, dominaría las acciones de la política internacional de Washington en los años ochenta, una vez que las debilidades de la administración Carter fueron remplazadas por la hostilidad derechista hacia el cambio social, inherente a la administración Reagan. La interpretación del gobierno de los Estados Unidos sobre los acontecimientos de Nicaragua —la democracia occidental asaltada por totalitaristas marxistas-leninistas al servicio de Rusia y Cuba que intentaban difundir la revolución al resto de Centroamérica— hizo que Nicaragua pasara los años ochenta involucrada en una costosa y devastadora guerra contra grupos contrainsurgentes apoyados por los Estados Unidos. Otros movimientos de liberación, especialmente en El Salvador y Guatemala, han tenido que combatir contra las oligarquías locales masivamente apoyadas con recursos y armamento norteamericano. Estas condiciones determinan tanto la forma como el contenido de la cinematografía de la región.

El objeto de las siguientes secciones es la década de los años ochenta. Las décadas anteriores atestiguaron pocos vestigios de actividades cinematográficas debido a la extrema pobreza de la región, incapaz de sostener una industria de alto costo como ésta. Hubo algunas manifestaciones de modernización económica en el período de 1950 a 1980, pero muy pocos de sus beneficios fueron distribuidos entre la mayoría de la población. La creciente prosperidad, sin embargo, redundó en algunas iniciativas cinematográficas conducidas por el Estado y la universidad en Costa Rica, Honduras y Guatemala en los años sesenta y setenta.

12 James Dunkerley, *Power in the Isthmus*, Londres, Verso, 1988.

En El Salvador, por otra parte, sólo se produjeron unos pocos documentales, y en Nicaragua la dinastía Somoza dirigió una pequeña unidad cinematográfica para producir filmes propagandísticos para el régimen. La prueba de que el cine hubiera podido hacer ciertos progresos limitados bajo condiciones menos autoritarias es el breve florecimiento de las artes en Guatemala en el interludio democrático de 1944 a 1954, que incluyó el trabajo de cinematografistas como Eduardo Fleischmann, Marcel Reichenbach y Guillermo Andreu. Sin embargo, desde la década de los años cincuenta la tendencia a lo largo del istmo se orientó hacia un creciente autoritarismo caracterizado por la distribución desigual de la riqueza. Los *nuevos* cines de la región harían parte de la respuesta radical a estas condiciones.

La mirada de Occidente

Las luchas populares en Centroamérica, desde finales de los años setenta, atrajeron ampliamente la atención de los cinematografistas norteamericanos. Desde la época de la Revolución Mexicana, o del breve período de *buena vecindad* durante la segunda guerra mundial, no había habido tantas películas, tanto argumentales como documentales, que se concentraran en un área particular de Latinoamérica. El *conocimiento* occidental sobre la caída de Somoza fue parcialmente descrito por los lentes de fotógrafos y camarógrafos como aquellos representados por Nick Nolte o Joanna Cassidy en *Bajo fuego* (1983), de Roger Spottiswoode. Las masacres en Guatemala y la migración forzada hacia el norte de muchos refugiados han sido exploradas en *El Norte* (1983), de Anna Thomas y Gregorio Nava. La amenaza regional del *peligro rojo* de los cubanos y nicaragüenses invadiendo el Norte fue presentada en *Red Dawn* (1984), de John Milius. El salvajismo de la represión estatal en El Salvador fue visto a través de la alcohólica mirada de Belushi y Woods en *Salvador.*

El cambio de sensibilidad en Hollywood, posVietnam y posWatergate, reflejado en estas películas, en su mayoría liberales, y la caracterización de los protagonistas del Norte y su continua relación ambigua con el Sur, requerirían en sí mismas una monografía. La intención aquí es, en cambio, explorar las imágenes producidas por los mismos protagonistas centroamericanos bajo condiciones de enorme pobreza, registradas en su mayoría en viejas cámaras de 16 mm o en video. Sólo el

presupuesto para *Salvador* sobrepasó de lejos los recursos disponibles para los cineastas salvadoreños durante la pasada década. Se hacen grandes esfuerzos para trabajar con estos recursos, pero uno de los factores más importantes que condujo al electorado nicaragüense a los brazos de la oposición en 1990 fue el rechazo de una pobreza que despertaba un utópico deseo por el modo de vida reflejado en los valores de producción, incluso de películas *comprometidas* como *Salvador*. Las realizaciones norteamericanas estaban más preocupadas por la espectacularidad de las imágenes tomadas bajo fuego, en el fragor de la batalla: las complejas y difíciles tareas de reconstrucción nacional eran temas menos interesantes para considerar y también requerían una perspectiva política más clara. Sin embargo, fue en búsqueda de esta tarea que los sandinistas se fueron desgastando lentamente hasta ser finalmente derrotados.

Desarrollos en la región

La cinematografía en El Salvador durante la última década ha sido una parte integral de la lucha de liberación dirigida por el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN), formado en octubre de 1980 como una coalición de varios grupos guerrilleros, y por la organización política de los grupos de oposición, el Frente Democrático Revolucionario (FDR). Escoger a 1980 es dejar de lado la *larga guerra* (según la expresión de James Dunkerley) previamente conducida por los grupos de oposición contra una oligarquía poderosamente establecida y cohesionada que tenía influencia sobre el ejército y era respaldada con armas y financiación norteamericana, especialmente después de la victoria de los sandinistas en Nicaragua en 1979. Esta compleja historia ha sido comprehensivamente trazada en otra parte[13].

> El Salvador ha sido la siguiente pieza del dominó o la más obvia extensión de una revolución regional. Por supuesto, después de un tiempo tan prolongado, estos temores o expectativas son menos agudos que en octubre de 1979 cuando, apenas doce semanas después de la derrota de Somoza, el régimen militar en El Salvador fue derrocado por un golpe aparentemente reformista, que condujo a una rápida escalada de movilizaciones masivas y, en el lapso de un año, a la guerra civil. En enero de 1981 las guerrillas (...) del FMLN presentaron lo que ellas de-

13 *Véase* particularmente J. Dunkerley, *op. cit.*, pp. 335-424.

nominaron *ofensiva final*, una acción que demostró haber sido bautizada erróneamente[14].

La ofensiva final fracasó en su intento de aniquilar cualquier resistencia, y la oposición se precipitó en una guerra de desgaste mientras Estados Unidos buscaba reformular un deteriorado bloque dominante a través de sucesivos regímenes militares, del "electo" gobierno del partido Demócrata Cristiano dirigido por Duarte y, finalmente, en marzo de 1989, a través de un presidente de extrema derecha.

Algunos grupos de cineastas respondieron a la radicalización del período de 1979 a 1981, e intentaron, en palabras de Yderin Tovar, un protagonista de estas tempranas iniciativas, "dar un testimonio inmediato de nuestro proceso revolucionario. Es la dinámica de la revolución la que nos obliga a hacer un cine *urgente*"[15]. Un grupo, Cero a la Izquierda, se formó en 1979. Sus integrantes explican el origen del nombre.

> Empezamos materialmente de nada. Sin ninguna capacitación y sin ninguna tradición cinematográfica en El Salvador, nosotros éramos como un cero a la izquierda. Lo que era importante era que sabíamos que el proceso revolucionario de nuestro país debía ser registrado cinematográficamente y nos dimos a esa tarea[16].

Su primera película fue el corto experimental *Zona intertidal* (1980), que se ocupó del asesinato de profesores, cuyos cuerpos eran dejados a la orilla del mar. La segunda cinta, *Morazán* (1980), adoptó las formas más directas y tradicionales del documental, describiendo la primera *zona liberada* en el norte del país, y la organización de las fuerzas guerrilleras. El término *zona liberada* se refiere a aquellas áreas bajo el control de la guerrilla, que incluían, en 1984, grandes áreas de Chalatenango y Morazán, en el norte, partes de Cuscatlán, en el centro, y San Miguel, en el sureste.

La decisión de vencer (1981), del mismo grupo, es un destacable documento de la vida cotidiana en las zonas liberadas:

> Producción, maíz, leche, azúcar, educación, salud, solidaridad internacional... organización, combate. Filmar la lucha revolucionaria es fre-

14 *Ibíd.*, p 337.
15 "Entrevista con Yderin Tovar", en *Hojas de cine*, Vol. III, ed. cit.
16 "La decisión de vencer (Los primeros frutos)", en *Hojas de cine*, Vol. III, p. 236.

cuentemente ofrecer una imagen de muerte y dolorosa desolación: el pueblo masacrado, uniformes y armas pisoteando cuerpos y dignidades. Pero la filmación de la lucha revolucionaria puede, y debería, presentar una imagen de la vida y esto es precisamente lo que *La decisión de vencer* hace, y con el fin de ser claros en este punto, la película abre con una boda y termina con una fiesta[17].

La guerra también es filmada, pero siempre desde el punto de vista del FMLN: el enemigo aparece raras veces. Es un peligro a veces manifestado en un avión o un helicóptero, o es visto al final de la batalla: asombrados y silenciosos prisioneros curando sus heridas, individuos comunes, aterrados y atrapados en un conflicto de una amargura y brutalidad sin precedentes.

En mayo de 1980 el FDR creó el Instituto Revolucionario Salvadoreño de Cine para promocionar la causa de la oposición en la arena internacional, pero también para distribuir películas en las *zonas liberadas*. El instituto fue un acto de fe en la importancia del cine en el proceso revolucionario, antes de la *victoria final*. Algunos cinematografistas latinoamericanos ofrecieron sus recursos, y la película *El Salvador, el pueblo vencerá* (1981) fue dirigida por el puertorriqueño Diego de la Texera, coproducida por la empresa costarricense Istmofilm, con posproducción realizada en Cuba. La película ofrece un análisis histórico, una trayectoria del compromiso desde Farabundo Martí hasta el presente, exponiendo a Duarte como un títere derechista manipulado por la oligarquía salvadoreña y los Estados Unidos. Mezcla el video, las caricaturas y películas viejas, pero sus momentos emocionales más fuertes —y es una película, como señala Michael Chanan, afinada en un alto tono emocional— son las secuencias filmadas directamente, como cuando un joven llora el asesinato de su padre durante el funeral, y jura unirse a la lucha de liberación, aceptando el pañuelo y la insignia del ejército rebelde[18].

Radio Venceremos, la empresa de comunicaciones del FMLN, que ofrece transmisiones diarias sobre la situación de la guerra y los desarrollos políticos, empezó la producción audiovisual al tiempo que Cero

17 Tomás Pérez Turrent, "El Salvador, la decisión de vencer", en *Hojas de cine*, Vol. III, pp. 237-238.
18 Michael Chanan, "El Salvador: The People Will Win. Resistance", en *Jump Cut*, 26, 1981, p. 22.

a la Izquierda a comienzos de los años ochenta. Su primera película fue *Carta de Morazán* (1982). Este grupo hizo un uso extensivo del video:

> *Carta de Morazán* fue un corto realizado en super-8 y betamax, tanto por razones económicas como de fácil circulación, por ejemplo, en emboscadas y en combates abiertos. Más tarde todo este material fue copiado y editado en video de 3/4". (...) La gran ventaja que encontramos en el uso del video es que la gente que ha sido filmada puede ver la producción directamente. (...) Editamos en video de 3/4" y después lo transferimos a película de 16 mm para la distribución en el extranjero. En El Salvador no tenemos la capacidad para distribuir película de 16 mm; la transferimos a video de 1/2", que podemos exhibir incluso en las propias zonas del enemigo, esto es, en la capital[19].

La película sigue un exitoso ataque contra una unidad del ejército, contrastando la violencia de la guerra con el trato humanitario dado a los prisioneros por el FMLN, incluyendo al viceministro de Defensa, coronel Eduardo Castillo, quien fue capturado en 1981. Otros importantes trabajos del grupo que han sido distribuidos internacionalmente son *Tiempo de audacia* (1983) y *Tiempo de victoria* (1988). Estos filmes registran el progreso de la lucha de liberación, denunciando la intervención política y militar de los Estados Unidos y rechazando el orden civil democrático impuesto. El trabajo de éste y otros grupos es, por tanto, doble: combatir las imágenes y la distorsión de las agencias noticiosas internacionales, y aumentar la educación política y cultural en las *zonas liberadas* y de guerra. Muchas de las producciones de Radio Venceremos son cortos didácticos, registros de discursos, encuentros o seminarios que pueden emplearse con propósitos educativos. Todas estas imágenes demuestran la habilidad del FMLN para mantener una campaña guerrillera extraordinariamente efectiva tanto en las zonas rurales como en las áreas urbanas, con un amplio respaldo popular a pesar de la terrible violencia.

En Guatemala existe una generalizada distribución desigual del ingreso y de la propiedad sobre la tierra. Sólo cien familias controlan la mayor parte de la tierra productiva y la totalidad de la producción manufacturera, protegidas por una casta de oficiales del ejército que gobernó el país entre 1954 y 1986. La mayor parte de la población padece

19 "Betamax and Super-8 in Revolutionary El Salvador: Interview with Daniel Solís", en *Jump Cut*, 26, 1981, p. 22.

unos salarios desesperadamente bajos, la falta de acceso a la tierra, la pobreza y la desnutrición generalizada. Las desigualdades sociales se acentúan por las actitudes racistas hacia los pueblos indígenas, que conforman algo más del 70% de la población. Con el fin de mantener este sistema de desigualdad, las fuerzas del Estado han aplicado el terror a gran escala. Se estima que desde 1954 han muerto más de cien mil personas como resultado de la violencia política, más de la mitad de esta cifra desde 1978, cuando los militares respondieron a la oposición guerrillera cada vez mejor organizada. A comienzos de los años ochenta, la URNG (Unión Revolucionaria Nacional Guatemalteca) ofreció un serio desafío al Estado; la respuesta militar, como afirma James Painter,

> fue lanzar una campaña de terror que difícilmente ha sido igualada por su salvajismo (y falta de publicidad) en la historia de América Latina. La carnicería resultante fue tan vasta que al menos otros 30 mil guatemaltecos han sido asesinados, cientos han sido *desaparecidos*, 440 aldeas indígenas han sido borradas del mapa, y entre 100 mil y 200 mil niños han perdido al menos a uno de sus padres. Durante el mismo período muchas de las condiciones sociales que se esconden detrás de estas fúnebres estadísticas se han deteriorado: el ingreso real ha caído, probablemente han aumentado los niveles de desnutrición, y las diferencias entre las minorías ricas y las mayorías pobres (en general indígenas) se han ampliado[20].

Después de treinta años de gobiernos militares, un socialdemócrata, Vinicio Cerezo, fue elegido para el cargo en 1985, pero su gobierno no varió sustancialmente la situación política y económica: las reglas del juego todavía son dictadas por las fortalecidas fuerzas de derecha que imponen su ley a través de la violencia. En estas condiciones, todo el campo cultural ha estado sujeto a la intimidación, y los intentos de prácticas de oposición han sido escasos e infructuosos. En cuanto al cine, los estudiantes de la Universidad de San Carlos produjeron una serie de documentales en los años setenta. La Cinemateca Universitaria de San Carlos, fundada en 1970, también luchó contra las adversidades para ampliar las bases de una cultura cinematográfica. En los años ochenta, un grupo denominado Cinematografía de Guatemala produjo un corto documental, *Vamos patria a caminar*, contando la historia de la lucha en-

20 James Painter, *Guatemala: False Hope, False Freedom*, segunda edición, Londres, Latin American Bureau, 1989, p. xvi.

tre 1954 y 1983. Este grupo, sin embargo, ha trabajado en condiciones de quiebra casi total y en un clima político excesivamente peligroso. Ocasionalmente colaboró con cineastas extranjeros que filmaron en el país. En 1985 produjeron el corto de ocho minutos *El gobierno civil, un engaño*, que acertadamente predijo las limitaciones del gobierno demócrata cristiano. El panorama sigue siendo oscuro.

La producción cinematográfica hondureña ha sido muy intermitente, a pesar de los esfuerzos pioneros de cineastas como Fosi Bendeck y Samy Kafaty en los años sesenta y setenta, y de un breve momento de apoyo estatal en la década de los años setenta, cuando el departamento de cine del Ministerio de Cultura financió documentales etnográficos y educativos.

En Costa Rica la estabilidad constitucional, una economía relativamente boyante basada en la inversión extranjera, las fundaciones de asistencia social y una clase media consumista han creado un mercado para el cine comercial, en su mayoría norteamericano. Desde 1973 un departamento dirigido por el Ministerio de Cultura inició un programa de cinematografía documental, que alcanza un total de 45 producciones en sólo cinco años, y fueron transmitidas a través del canal estatal de televisión. Los documentales se referían a la salud, a la asistencia social, a la agricultura y a otras áreas de interés social. Algunos contenían agudas críticas a las estructuras existentes, como *Costa Rica: Banana Republic* (1975), dirigido por Ingo Niehaus, que denunció el control de la producción de banano por un consorcio multinacional[21]. La película fue prohibida por el gobierno durante algún tiempo.

La producción independiente fue promovida por Istmo Films, que hizo su capital trabajando en publicidad y fundó un cine-arte con las utilidades: la Sala Garbo. El alma de este instituto es Óscar Castillo, un activo productor, director y actor. Istmo Films cofinanció producciones para los movimientos revolucionarios nicaragüenses y salvadoreños, y ofreció sus modernos equipos para el trabajo de posproducción. Óscar Castillo produjo y dirigió *La Xagua* (1984), la primera película argumental realizada por un director centroamericano, que contó la historia de un hermoso espíritu femenino que detenía a los hombres a la orilla de los caminos de la Costa Rica del siglo XVIII y los volvía locos. Ella re-

21 Peter B. Schumann, *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa, 1987, p. 147.

presenta el espíritu de una mujer indígena violada por los conquistadores españoles que regresa para tomar su terrible venganza. La película es un melodrama un tanto crudo, una fábula moral sobre la avaricia y rapacidad de los colonizadores. Logró, sin embargo, hacer vibrar al público local y alcanzó una vasta audiencia. En palabras de su director, fue "un melodrama al servicio del pueblo, no al servicio de la evasión"[22].

En Panamá una compañía apoyada por el Estado, el Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU), fue fundada en 1972 como parte de las medidas nacionalistas progresistas tomadas por el general Torrijos. El director del grupo, Pedro Rivera, explica el deseo general de liberación cultural en un país literalmente invadido por la presencia de los Estados Unidos:

> Simplemente tratamos de vencer ese estado de inocencia, las actitudes acríticas y el asombro diletante cuando nos enfrentábamos con las más pervertidas tendencias cinematográficas popularizadas por el colonialismo. Desde ese momento afirmamos que la lucha por la liberación nacional en la esfera política y económica debía estar acompañada de una liberación en la esfera cultural[23].

De 1972 a 1977 el grupo produjo 30 documentales, presentando una historia alternativa y nacionalista de Panamá. También trabajó para crear circuitos alternativos de exhibición en cine clubes recién creados, en una cinemateca y en sedes sindicales, salones y colegios en todo el país. Así mismo, el grupo creó un periódico crítico, *Formato 16*, que se convirtió en una de las publicaciones cinematográficas más serias de Latinoamérica.

El primer corto producido por el grupo, *Canto a la patria que ahora nace* (1972), revela su orientación política e ideológica. Basado en el poema de protesta de Pedro Rivera, se ocupa de un sangriento incidente ocurrido en 1964, cuando los estudiantes intentaron izar la bandera panameña al lado de la norteamericana en una escuela localizada en la zona del canal. Los militares norteamericanos respondieron salvajemente, matando a 21 personas e hiriendo a 500. Una película posterior reveló el apoyo del grupo a las reformas modernizantes de Torrijos: *505*

22 Entrevista con Óscar Castillo en la proyección de *La Xagua* en el National Film Theatre, Londres, abril de 1989.

23 Pedro Rivera, "Apuntes para una historia del cine en Panamá", en *Formato 16*, 3, 1977, p. 19.

(1973) se concentra en la elección de los 505 delegados para la nueva asamblea estatal que estaba basada en el respaldo popular. Ofrece una serie de entrevistas con campesinos, trabajadores e indígenas que comentan las nuevas reformas y la naturaleza de la penetración imperialista en el país. Desde 1977, sin embargo, el trabajo del GECU empezó a perder vitalidad; se convirtió en objeto de críticas provenientes de diversos lugares y perdió gradualmente la financiación estatal. Como resultado, el cine nacional se ha debilitado en la última década. El sucesor de Torrijos, Manuel Antonio Noriega, abandonó su progresivo nacionalismo y sería posteriormente derrocado por un acto de agresión de los Estados Unidos, disfrazado como una cruzada antidrogas. Durante un tiempo Panamá apareció en los lentes de los medios extranjeros, aunque hubo una curiosa ceguera sobre la suerte de cientos de panameños asesinados cuando las tropas norteamericanas perseguían torpemente a su presa. Tal vez un documental en el estilo de *Canto a la patria* reconstruya estos trágicos acontecimientos antes de que una amnesia controlada los borre de la memoria.

En Nicaragua el FSLN desarrolló un rudimentario movimiento cinematográfico al calor de la batalla. En marzo de 1979 las diversas tendencias dentro del FSLN se unificaron formalmente para la ofensiva final contra el tambaleante régimen de Somoza, y en abril "el FSLN decidió empezar a desarrollar su propia infraestructura cinematográfica e informativa. Organizó dos dependencias: la Oficina de Información al Exterior y los Cuerpos de Corresponsales de Guerra; la primera, compuesta fundamentalmente por periodistas; la segunda, por fotógrafos y cinematografistas"[24]. El Cuerpo de Corresponsales de Guerra fue conformado por algunos nicaragüenses y varios voluntarios latinoamericanos que poseían la experiencia cinematográfica que no tenía Nicaragua como consecuencia del monopolio de los medios de comunicación creado por el régimen de Somoza. Este grupo intentó captar imágenes en movimiento de los últimos meses de la ofensiva final, que terminó con la ocupación de Managua el 17 de julio de 1979. Inmediatamente fue creado un Instituto Nicaragüense de Cine (Incine) a partir de la compañía cinematográfica de Somoza, Producine. La mayoría de los

24 Emilio Rodríguez Vásquez y Carlos Vicente Ibarra, "Filmmaking in Nicaragua: From Insurrection to INCINE", en J. Burton, *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Film-makers*, Austin, University of Texas Press, 1986, pp. 70-71.

equipos de esta empresa ya habían sido sacados del país, aunque algún material fue recuperado en el aeropuerto de los contenedores que iban a ser llevados ilegalmente a los Estados Unidos. Los revolucionarios también encontraron en los archivos casi 750 mil pies de cinta noticiosa (casi 300 horas), que cubrían los años del régimen somocista. A esto pudieron agregar cerca de 80 mil pies de su propio material cinematográfico, tomado durante la ofensiva final. Producine aportó una infraestructura básica: durante los primeros meses el instituto disponía de un pequeño estudio, una sala de edición con dos moviolas, un cuarto oscuro y algunas cámaras de 16 y 35 mm. No había laboratorios de procesamiento porque Producine revelaba todo su material en el extranjero[25].

Los primeros años de producción siguieron el modelo cubano, aunque los nicaragüenses tenían menos recursos, menos experiencia y una cultura cinematográfica poco sofisticada. También a diferencia de Cuba, el sistema de comunicaciones es administrado tanto por el sector privado como por el sector público. Hay emisoras estatales y privadas, el Estado controla la televisión y posee el 20% de las salas de cine en el país, después de la expropiación de la cadena de teatros de propiedad de la dinastía Somoza. Todos los sistemas de comunicaciones carecen de recursos técnicos sofisticados.

Las demandas de la guerra contra los Contras agregaron una nueva amenaza sobre los escasos recursos. El país es particularmente vulnerable al bombardeo de los medios, directa o indirectamente ideológicos, desde el exterior. "Teóricamente, el tele-espectador puede escoger 15 canales de televisión, mientras que el radioescucha puede recibir cerca de 80 emisoras extranjeras"[26]. Estos espectadores estuvieron sujetos a organizadas agresiones psicológicas de parte de emisoras como Radio 15 de Septiembre, dirigida por los Contras en Honduras. Una manera de combatir tal agresión fue el establecimiento de cines móviles que recorrieran el país. En 1984, 52 unidades móviles atrajeron audiencias cercanas a los tres millones. El entonces director del Incine señala la naturaleza peligrosa de este trabajo:

> Las proyecciones cinematográficas y el trabajo informativo y educativo que logran están dirigidos directamente contra las emisoras contra-

25 "Prehistoria del cine *Nica*", en *Hojas de cine*, Vol. I, ed. cit., pp. 405-406.
26 Armand Mattelart (ed.), *Communicating in Popular Nicaragua*, Nueva York, International General, 1986, p. 12.

> rrevolucionarias que inundan el norte del país desde Honduras. Los campesinos participan en los debates. No es sin razón que estas emisoras intimidan a nuestros proyeccionistas. (...) A todo esto se suman los clásicos problemas del bloqueo de repuestos, la ausencia de intercambio extranjero y los retrasos ocasionados por los ataques armados[27].

La mayor prioridad del instituto fue la producción de noticieros mensuales. Ramiro Lacayo, Carlos Ibarra y Franklin Caldera, que habían participado en la guerra como corresponsales, estuvieron a cargo de estas primeras iniciativas de producción, distribución y exhibición. Los noticieros eran distribuidos a todas las salas de cine para ser exhibidos antes de la película de turno; los exhibidores privados se resistieron a realizar estas proyecciones. Los primeros noticieros fueron necesariamente rudimentarios, aunque el primero de ellos, que se centra en la nacionalización de las minas de oro nicaragüenses, se estructura de manera interesante alrededor de un anciano que perteneció al ejército de Sandino en los años treinta y lleva orgullosamente el uniforme militar de aquellos tiempos. Los cinematografistas aprendieron y pulieron gradualmente su habilidad para producir noticieros, trabajando creativamente con los materiales disponibles: películas de archivo de la guerra y de la colección de Somoza, artículos de periódicos y revistas, grabaciones de televisión, fotos, filmaciones actuales de reuniones, y abordando temas como la salud, la educación, el trabajo y el esparcimiento. Un crítico norteamericano, John Ramírez, tiene un concepto extremadamente favorable sobre este trabajo:

> La dinámica de los noticieros y la combinación no convencional de elementos visuales están acompañadas de bandas sonoras que también son producidas en condiciones técnicas poco sofisticadas. Por ejemplo, ya que el sonido sincronizado no está siempre disponible o es económicamente inalcanzable, se recurre al uso de estrategias de voz en *off* como la narración en primera persona, entrevistas anómimas u opiniones ciudadanas, multitudes entonando cantos revolucionarios, música folclórica tradicional y transmisiones radiales[28].

Esta perspectiva, si bien un poco exagerada, subraya el sentido de los nicaragüenses para aprender con y a través del subdesarrollo, con-

27 "Cine por todo el territorio", en *Barricada*, 18 de septiembre de 1984, p. 12.
28 John Ramírez, "Introduction to the Sandinista Documentary Cinema", en *Areito*, 37, 1984, p. 20.

virtiendo la pobreza en un arma. Fue casi imposible para los noticieros reflejar la inmediatez de los acontecimientos de cada día, ya que las películas debían ser procesadas y copiadas en Cuba, que proporcionó película virgen y facilidades de edición cuando disminuyeron las importaciones norteamericanas.

La dificultad para obtener y procesar películas fue también un claro factor en favor del amplio uso del video. Durante los años ochenta había cinco empresas importantes de producción de video: Sistema Sandinista, la empresa de televisión; el taller del Ministerio de la Reforma Agraria, Comunicaciones Midrina; el Taller Popular de Video, una parte del Sindicato de Trabajadores; Incine y Pro-TV[29]. Una compañía independiente de video, Video Nic, dirigida por Jackie Reiter y Wolf Tirado, también produjo varios programas que recibieron amplia distribución en el extranjero. Los videos de Midrina cubren la totalidad de las actividades del Ministerio de la Reforma Agraria, desde las reformas y las nuevas técnicas agrícolas hasta el cuidado de la salud. Hay videograbadoras en cada centro regional. El Taller Popular empezó como un taller de super-8 organizado por la cinematografista y crítica norteamericana Julia Lesage. El trabajo en super-8 se hizo difícil cuando la Kodak terminó sus operaciones en Nicaragua y, en consecuencia, el grupo debió trabajar en video. Otro proyecto ambicioso para desarrollar las habilidades de las organizaciones obreras en la filmación en super-8 fue creado por el director y teórico boliviano Alfonso Gumucio Dagrón, entonces exiliado en Nicaragua, con el apoyo de las Naciones Unidas y el Ministerio de Planeación. Organizó un taller de seis meses de duración, a principios de los años ochenta, durante el cual los trabajadores provenientes de los diferentes sindicatos realizaron algunos documentales. Gumucio escribió mas tarde que el trabajo en super-8 era una parte importante de la lucha de clases en Nicaragua, "no un cine popular visto como abstracción, difundido por intelectuales pequeñoburgueses, sino un cine realizado por las organizaciones populares"[30]. Los mismos argumentos usados en favor del super-8 como una forma práctica, barata,

29 Dee Dee Halleck, "Nicaragua Video: 'Live from the Revolution'", en Armand Mattelart (ed.), *Communicating*, ed. cit., pp. 113-119.

30 Alfonso Gumucio Dagrón, "Aporte de la experiencia a la teoría de la comunicación alternativa", en *Cuadernos de Comunicación Alternativa*, 1, 1983, p. 28. *Véase* también *El cine de los trabajadores*, Managua, Central Sandinista de Trabajadores, 1981, del mismo autor.

flexible y *democrática* de filmar, serían utilizados, con razón, para la producción en video. Por ejemplo, el departamento de audiovisuales del Ministerio del Interior filma semanalmente *Cara al pueblo*, encuentros en video donde los ministros y representantes gubernamentales se dirigen a diferentes organizaciones populares y reciben sus críticas y comentarios.

Incine empezó a extender gradualmente su trabajo más allá de los noticieros para incorporar documentales en blanco y negro (y más tarde en color), mediometrajes de ficción, coproducciones de películas argumentales y posteriormente un largometraje de este mismo género. Estas producciones se ocupaban de las realidades de la lucha cotidiana contra un ambiente de agresión imperialista. *Bananeras* (1982), el corto de Ramiro Lacayo, hace buen uso de los limitados recursos mediante el contraste de un idealizado noticiero somocista con las imágenes reales del sufrimiento y la explotación a que son sometidos los trabajadores en las compañías norteamericanas. *Teotecacinte 83*, de Iván Argüello, se centra en la agresión contrarrevolucionaria en Nicaragua, en mayo y junio de 1983, localizada alrededor de Teotecacinte, una pequeña población en la frontera con Honduras. Contiene entrevistas e imágenes de los Contras en Honduras, pero también muestra a la comunidad nicaragüense como un ejemplo de resistencia organizada. Otros documentales se refirieron a las prácticas de la vida cotidiana. *Managua de sol a sol* (1982), de Fernando Somarriba, presenta una visión panorámica de la capital, sus lugares de trabajo, sus mercados, sus restaurantes y sus escuelas. *Rompiendo el silencio* (1983), de Iván Argüello, explora la diversidad geográfica del país y la necesidad de integrar las comunidades aisladas, mientras una brigada de telefonistas voluntarios trabaja para conectar la Costa Atlántica con la red telefónica del Pacífico.

Las películas argumentales también buscan los aspectos documentales de un país en guerra. Dos de las más interesantes son *Mujeres de la frontera*, dirigida por Iván Argüello en 1986, y *Esbozo de Daniel* (1984), de Mariano Marín. *Mujeres* está situada en Jalapa, un pueblo norteño atacado por los Contras, y examina con alguna complejidad el impacto del conflicto sobre la mujer, y los cambios causados en las relaciones hombre-mujer por la activa participación de ésta en el proceso revolucionario. *Esbozo de Daniel* se sitúa en Las Cruces, una pequeña comunidad de pescadores donde el maestro de escuela protege a Daniel, un niño terrible. El desarrollo de su relación, brutalmente cortada por la muerte del

profesor a manos de las fuerzas contrarrevolucionarias, es sensiblemente delineado, al igual que el proceso a través del cual Daniel toma conciencia de la naturaleza de la injusticia. Ambas películas fueron fábulas modestas y ejemplarizantes, ligadas a la precariedad de los recursos disponibles y a las necesidades de concientización de una audiencia claramente local.

Incine recibió generosas donaciones de equipos de parte de organizaciones internacionales, y capacitación de cinematografistas visitantes. Algunas veces se les dio buen uso, pero en ocasiones la infraestructura fue insuficiente para incorporar las nuevas tecnologías. Los franceses donaron una serie de implementos para un moderno laboratorio de película de 16 mm, pero todavía no ha habido dinero suficiente para construirlo. También ha habido estrategias para alcanzar una audiencia internacional, aunque los métodos adoptados han sido contradictorios y han causado un amplio debate. Incine, durante la época de Lacayo, apoyó coproducciones como *Alsino y el cóndor*, de Littín (*véase* Capítulo 8), *El señor presidente* (1983), del cubano Gómez, y *El espectro de la guerra* (1988), de Ramiro Lacayo. Aparte de la película de Littín, que fue nominada al Oscar y tuvo una distribución a nivel mundial, las otras dos no tuvieron la complejidad suficiente para ajustarse a los ejemplarizantes valores que pretendían producir. La película *El señor presidente* es una pálida adaptación de la brillante novela del guatemalteco Miguel Ángel Asturias sobre la naturaleza de la dictadura en América Central, mientras Lacayo produjo una fábula popular melodramática sobre un bailarín de *break-dance* cuyas piernas fueron fracturadas por los Contras. La presentación de los grupos de danza folclórica nacional es bastante emocionante, pero eso no es suficiente para implantar un romance adolescente estilo Travolta en la realidad cotidiana de una comunidad en guerra. Es improbable que la película, patrocinada por la televisión española, alcance las grandes audiencias a las que equivocadamente iba dirigida.

Otros directores estuvieron en desacuerdo con lo que ellos percibían como una estrategia despilfarradora, y han formado recientemente un sindicato para intentar salvaguardar sus intereses. Algunos directores abandonaron Incine y fundaron pequeñas compañías productoras, empleando equipos de video. Frank Pineda es el más prolífico y exitoso de ellos. Para 1989 Incine estaba virtualmente en bancarrota y los directores estaban buscando capital privado para garantizar su supervivencia.

Desde mediados de 1988 Incine no recibió más fondos del Ministerio de Cultura. Las películas nicaragüenses podían mostrarse siempre en los cines móviles o la televisión, pero no tenían asegurada su exhibición en los teatros locales. Con frecuencia los exhibidores preferían escarbar entre sus existencias viejas de películas norteamericanas y europeas antes que apoyar a los directores locales. No hubo mucha coordinación entre las diferentes empresas de comunicaciones, lo cual debilitó los esfuerzos para unificar la distribución interna y externa. La distribución en el extranjero fue sectorizada, y el *internacionalismo*, en términos de coproducciones ostentosas, fue continuamente discutido. La desesperada situación económica también se opuso a cualquier forma de crecimiento consolidado. Sin embargo, el trabajo de los directores individuales, especialmente en video, todavía mantiene viva la posibilidad de una cultura cinematográfica.

Habiendo concluido este capítulo una semana después de las elecciones que retiraron a los sandinistas del poder, hay poco que decir que no parezca improvisado y oportunista. El instituto apoyado por el Estado padecía una severa crisis desde antes y es dudoso que el nuevo gobierno le permita penetrar en el nuevo mercado. Obviamente los sandinistas, en la oposición, tendrán acceso a los cinematografistas que trabajan en video y continuarán la paciente tarea de documentar los desarrollos de una destacable situación política. Las nuevas películas de Hollywood regresarán a las pantallas en Managua, y Nicaragua, con seguridad, se convertirá en una locación barata para la realización de películas norteamericanas, aunque no pueda ofrecer una sofisticada infraestructura tecnológica. La lucha por el poder cultural y político en el nuevo régimen se reflejará constantemente en la televisión, más que en el cine. Es tentador terminar con un epitafio al régimen anterior, pero sería poco inteligente considerar al sandinismo como un capítulo terminado en el libro de la historia.

CONCLUSIÓN

> La revuelta contra las imágenes establecidas y las secuencias convencionales puede tener relación con esas áreas de la realidad compartida donde todos nos sentimos inseguros, atravesados por diferentes verdades, expuestos a diversas y cambiantes condiciones y relaciones, y todo ello dentro de estructuras del sentimiento (...) que pueden percibirse como comunes: comunes en el sentido de que las vemos frecuentemente desde el pasado, cuando los pueblos aislados o separados encuentran su mente en formación, sus sentimientos en desarrollo, sus percepciones en cambio, en aquello que para ellos parece personal pero que también es un camino histórico. Ésa es la raíz: la profundidad de las imágenes que nos preocupan y que son, en un sentido real, nuestra historia[1].

> "La independencia era una simple cuestión de ganar la guerra", les decía él. "Los grandes sacrificios vendrían después, para hacer de estos pueblos una sola patria".
> "Sacrificios es lo único que hemos hecho, general", decían ellos.
> Él no cedía un punto:
> "Faltan más", decía. "La unidad no tiene precio".
>
> Simón Bolívar, en palabras de Gabriel García Márquez[2]

Esta investigación culmina cuando el cine latinoamericano se acerca a los años noventa, una década que atestiguará varios importantes aniversarios: 1992, los 500 años del *Descubrimiento* de América; los cien años del cine que, podríamos decirlo, corresponden a un siglo de modernidad y/o soledad en el continente; el año 2000, una fecha que evoca deseos y temores apocalípticos y milenaristas. Es una coyuntura apropiada para revisar las historias evolutivas de los cines en América Latina y aventurar predicciones, por más tentativas que sean, hacia el futuro.

1 Raymond Williams, *The Politics of Modernism*, Londres, Verso, 1989, p. 117.
2 Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989, p. 106.

El cine surgió como un medio cultural moderno y popular. Las palabras *moderno* y *popular* han requerido un examen cercano. Si la modernidad del cine se refiriera a los nuevos avances científicos y tecnológicos, a la posibilidad de nuevos y móviles modos de ver, entonces la modernidad *periférica* de Latinoamérica siempre estaría moviéndose bajo la sombra proyectada por un desarrollo desigual.

> La noción de técnica *correcta* asume la legitimidad de los valores *universales* depositados en el equipo y en el material en bruto, en sí mismos productos de una avanzada tecnología. (...) La tecnología localizada en los medios de producción facilita un traslado equivocado de la noción económica de subdesarrollo al nivel de la cultura[3].

Latinoamérica compitió en términos desiguales con los costosos avances tecnológicos del cine; muchas industrias tardaron años, por ejemplo, para llegar al cine sonoro, y muchas de estas industrias locales trabajan en la actualidad con fondos anuales equivalentes al presupuesto de una película argumental de Hollywood. El modelo dominante de Hollywood también se universalizó como un modo *correcto* de filmar, como un modo *correcto* de ver. Los cinematografistas insistirían en trabajar contra este conjunto de valores en un mercado equipado para la producción, distribución y exhibición del producto de Hollywood. En una entrevista reciente, el chileno Miguel Littín se preguntaba por qué el cine latinoamericano no ha tenido el mismo impacto internacional que han tenido los novelistas de América Latina, muchos de los cuales han sido reconocidos como los escritores más influyentes del mundo[4]. En un nivel, como señala Octavio Getino, la respuesta es simple: el cine está más condicionado, como forma industrial y tecnológica, por las leyes capitalistas de la industria cultural que la literatura.

> Aspirar a ocupar cierto espacio en las pantallas de una nación hegemónica supone quitar ese espacio a películas producidas en esa misma nación o en otras semejantes, dada la rigidez de aquél, con lo cual los intereses económicos prevalecerán por encima de los valores o las cua-

3 Ismail Xavier, "Allegories of Underdevelopment: From the 'Aesthetics of Hunger' to the 'Aesthetics of Garbage' ", New York University, tesis doctoral, 1982, p. 17; citado por Randal Johnson en *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*, University of Pittsburgh, 1987, p. 22.

4 Miguel Littín, entrevista con John King, *The Guardian Lecture*, National Film Theatre, Londres, noviembre de 1987.

lidades culturales de la producción. Quienes manejan los mercados del cine no se guían, como ya se ha dicho, por inquietudes humanistas o culturales, sino por el simple afán de lucro. La competencia entonces no es de un cine frente a otro, sino de circunstancias históricas con mayor o menor poder para imponerse la una a la otra[5].

Lo *popular* tampoco es un término neutral. Aunque es verdad que la mayoría de las audiencias en Latinoamérica, en un comienzo, eran trabajadores de las ciudades en expansión de la región, esto no hizo al cine inherentemente democrático o lo puso al servicio de las nacientes luchas laborales. De hecho, como lo vio con claridad Raymond Williams, los contratistas comerciales y un nuevo tipo de capitalistas pudieron ver sus propias utilidades en las nuevas tecnologías mediante la rápida difusión de un producto estandarizado a través de muchas áreas:

> No es en realidad sorprendente, situando estas ventajas antes o después en la historia industrial, encontrar una simetría entre esta nueva forma popular y las formas típicamente capitalistas del desarrollo económico. Tampoco es sorprendente, dado el factor fundamental de la producción centralizada y la rápida distribución múltiple —tan diferente en estos aspectos de la mayoría de las primeras tecnologías culturales—, ver el desarrollo de formas relativamente monopólicas —más estrictamente, corporativas— de organización económica, y verlas, más adelante, durante una fase significativa consecuencia de las características del medio, en una escala paranacional. Se han hecho muchos intentos para preservar al menos las corporaciones domésticas, pero la escala paranacional ha dominado significativamente a la mayoría de ellas. En cierto sentido, el camino hacia Hollywood ya estaba escrito[6].

Lo popular, entonces, se convirtió en parte de la industria cultural. Desde comienzos del siglo XX en América Latina, el cine, con raras excepciones, no reprodujo ambientes reales, vivos, sino formas particulares del espectáculo, basadas generalmente en géneros importados.

El desarrollo del cine, por lo tanto, redefiniría y se apropiaría constantemente de lo popular. En Latinoamérica los productores locales debían asumir como un hecho la intromisión de Hollywood en el gusto popular. Sin embargo, no hubo necesidad de aceptar esta situación de

5 Octavio Getino, *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías audiovisuales*, Mérida, Universidad de los Andes, 1987, p. 144.
6 R. Williams, *op. cit.*, pp. 109-110.

un modo fatalista y rendirse ante ello: era cuestión de trabajar a través de la dependencia, a través de los intersticios del poder. Los primeros productores encontraron un espacio en el mercado, especialmente con el advenimiento del sonido, mediante la reproducción de las fuertes tradiciones del teatro popular: el melodrama, el espectáculo teatral o vodevil y los espectáculos de carpa, con su mezcla de canciones, danza, comedias y entremeses. Algunos de los actores y actrices más constantes del cine provinieron de estos ambientes. Hubo muy poca exploración vanguardista con el medio mismo. Si los teóricos del modernismo, como Walter Benjamin, hablaron de la naturaleza radical y experimental inherente al cine, sus argumentos encontraron poco eco entre los cinematografistas. Algunas de estas primeras películas, sin embargo, tuvieron una fresca energía que se disipó cuando las leyes del mercado exigieron una producción rápida, un suministro creciente de formas cerradas. La industria mexicana de los años cuarenta se convirtió en un pequeño Hollywood de América Latina gracias a la exitosa explotación de dos o tres géneros conocidos.

Una reacción a la cada vez más acentuada mercantilización de lo popular ocurrió en los años cincuenta, como parte de un proceso que se apoyó, pero que también trascendió rápidamente, en los modelos neorrealistas y la *nueva ola*. Se opuso al idealismo dominante con el argumento de que la experiencia y las acciones de los hombres y mujeres están formados por ambientes concretos; las historias se construyen a partir de las aspiraciones y victorias, con frecuencia duras derrotas, de la gente real, que no necesariamente sigue los ruidosos ritmos de los charros cantantes. El deber del cinematografista era emplear esta experiencia, cosa que podía hacer a través de diferentes roles: profesor, profeta, etnólogo, observador desapasionado. Los cineastas más prominentes del período estaban inspirados por los principios marxistas y socialistas, y pusieron su cámara al servicio del desarrollismo o de una utopía mayor: los cambios sociales revolucionarios. Fue un período fructífero en términos de la producción de un *corpus* de destacadas películas y de la generación de una serie de complejos debates teóricos —como el del *tercer cine*— que todavía se llevan a cabo en la actualidad. Las abrumadoras derrotas de la década de los años setenta en muchos países generaron una importante resistencia cultural —en particular el cine en el exilio—, pero también una revaluación de los límites de lo posible en el lento retorno a la democracia. Hoy lo popular es visto de

nuevo en términos de mercado, pero de un mercado infinitamente más precario que aquél obtenido en los años cuarenta. Las salas de cine están perdiendo la batalla contra otros actores más dominantes en la industria cultural: la televisión, y en particular las nuevas tecnologías del satélite, el cable y el video.

El cine en América Latina siempre ha tenido que luchar contra la naturaleza inestable de una economía débil y contra la constante sombra de la censura. En ambas áreas el Estado ha tenido el papel de protector y de censor, y en algunos casos, como en el de Brasil, de hecho ha prohibido películas que ayudó a financiar. La censura puede pasar de las sutiles formas de la persuasión interna, como el control del patronazgo financiero, a una violencia brutal y total. Se pone particular atención sobre aquellos medios que llegan a los sectores más amplios y con menor nivel educativo de la sociedad: radio, televisión y cine. La historia del cine latinoamericano ha oscilado entre las perspectivas libertarias y las autoritarias en relación con la libertad de expresión. La autocensura obviamente prevalece en aquellas áreas que confían en la generosidad del gobierno o que están financiadas por la publicidad comercial, áreas que se sienten incómodas bajo la sombra del *ogro filantrópico*, el calificativo que emplea con acierto Octavio Paz para describir al Estado.

Aunque ha habido incontables ejemplos de la acción del ogro, también hay algunos ejemplos importantes de filantropía, en los cuales el Estado ha desarrollado un mercado para el cine e incluso ha protegido al cine de las fuerzas del mercado. La mayoría de las industrias cinematográficas nacionales ha necesitado la ayuda estatal con el fin de protegerse del poder de Hollywood. Hemos visto que, en el caso de América Latina, virtualmente no se les dio protección a las débiles y subdesarrolladas industrias durante las tres primeras décadas de este siglo, y que los grandes cines de los años treinta a cincuenta —el argentino, el brasileño y el mexicano— recibieron diversas formas de financiación estatal. Los desarrollos en culturas cinematográficas menores, como las de los países andinos, han estado apoyados por la financiación del Estado, particularmente en los años setenta. El historiador del cine Jorge Schnitman ha clasificado algunas de las maneras como el Estado ha apoyado al cine:

> Una política puramente *restrictiva* y proteccionista del Estado se concentraría en medidas diseñadas para impedir la toma total del mercado cinematográfico local a manos de los productos extranjeros (con méto-

dos como las cuotas de pantalla, cuotas de importación, altos impuestos de importación, etc.). Una política estatal de *apoyo* haría énfasis en las diversas formas de asistencia a la industria local (préstamos bancarios, subsidios de producción). Una política estatal *comprehensiva* incluiría tanto aspectos restrictivos (de la competencia extranjera) como de apoyo (a la producción local)[7].

Los países expuestos en el presente volumen tomaron medidas restrictivas, de apoyo parcial, o simplemente no adoptaron medidas proteccionistas. Éstas han tenido diversos resultados: en general, el Estado ha tenido más éxito con el estímulo a la producción que alterando los circuitos de distribución y exhibición. Los monopolios transnacionales y locales se han resistido fuertemente a las medidas que restringen la libre circulación de películas extranjeras, y han obedecido a regañadientes estas disposiciones, o incluso han ignorado las leyes que buscan garantizar un tiempo de pantalla para los productos nacionales. Incluso uno de los ejemplos más contundentes de una política comprehensiva de protección —Brasil desde mediados de la década de los años sesenta— ha tenido dificultades porque, como Randal Johnson lo ha demostrado convincentemente, se ha concentrado demasiado en la producción y no le ha dado apoyo al sector de exhibición[8]. En general —los casos de México y Argentina en los años cuarenta y cincuenta son claros ejemplos—, la lógica de la inversión estatal también ha sido puramente económica: proteger las utilidades de los inversionistas predominantemente privados. Hay pocos ejemplos de lo que Thomas Elsaesser llama "un modo cultural de producción". En el caso del nuevo cine alemán, nos dice, "el subsidio ha sido parte de las políticas culturales, donde el cine independiente es un enclave protegido, y es un indicativo de un deseo de crear y preservar un cine nacional y una *ecología* del medio, dentro de una economía internacional del cine, la comunicación de masas y la información"[9]. Ha habido algunos ejemplos de estrategias similares exitosas —los casos diferentes de Brasil y Cuba—, pero en su mayoría el cine independiente de calidad ha tenido que luchar por su propia supervivencia contra el orden económico tanto nacional como interna-

7 Jorge Schnitman, *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*, New Jersey, Ablex, 1984, p. 112.
8 R. Johnson, *op. cit.*, p. 196.
9 Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History*, Londres, BFI, 1989, p. 3.

cional. A la hora de escribir estas líneas una profunda crisis económica afecta a todo el continente, los subsidios estatales están desapareciendo en todos los países, y los vientos fríos del mercado amenazan con borrar todos los logros alcanzados en los últimos treinta años. Aunque los cinematografistas han cuestionado constantemente las limitaciones que impone el trabajo con el Estado, conocen muy bien las limitaciones adicionales que resultarán de trabajar sin él.

El futuro, entonces, parece particularmente incierto, especialmente en un mundo donde se están disolviendo los viejos equilibrios. Hemos visto que la historia del cine latinoamericano ha sido un constante debate sobre la atracción o el rechazo hacia el modelo de Hollywood. Hoy Hollywood mismo está perdiendo terreno frente a la televisión y ante un orden internacional de los medios cada vez más poderoso que lucha por el control del cable y el video. Latinoamérica ha producido sus propios conglomerados de comunicaciones, en particular el extremadamente poderoso Televisa, en México, y TV Globo, en Brasil. Algunas voces lúcidas reconocen que deberá realizarse un acomodamiento dentro de este nuevo orden. García Márquez, por ejemplo, se encuentra desarrollando actualmente una telenovela progresista. Hasta ahora ha habido poco contacto entre el cine y la televisión —no hay tradición en la solicitud de películas argumentales para televisión—. Las iniciativas más recientes en esta área, como el paquete de largometrajes de García Márquez, han sido apoyadas por la televisión española. Los cinematografistas latinoamericanos también buscan establecer vínculos con representantes de las compañías de televisión europeas como el Canal 4, en Inglaterra, o la televisión alemana. Elsaesser ha dicho que "en todas partes la televisión ha absorbido al cine y su historia para crear una experiencia visual más especial para su audiencia cautiva. Una película de cine todavía tiene el poder de generar expectativas especiales y un sentido de acontecimiento, incluso cuando se pasa por la pantalla chica"[10]. Su punto de vista es menos persuasivo en el contexto latinoamericano. En Brasil, en 1981, por ejemplo, se presentaron 1.792 películas en televisión; de éstas, 88 eran brasileñas (el 4.91% del total); de las 88, muy pocas eran los productos de calidad del *cinema novo*: en su mayoría eran *pornochanchadas*.

10 *Ibíd.*, p. 33.

La audiencia televisiva es enorme. Un canal de televisión, TV Globo, tiene diariamente una audiencia de 60 millones de personas: tres días de audiencia televisiva suman más que el promedio anual de audiencia cinematográfica[11]. La situación se ha agravado con el aumento de la televisión por satélite. Las cifras de Getino, publicadas en 1987, mostraron que Latinoamérica estaba recibiendo casi 10 mil películas al mes vía satélite, de las cuales menos del 10% eran hispanoamericanas (la mayoría mexicanas y españolas)[12]. La creciente posibilidad del consumo audiovisual privado a través del cable, el satélite y el video ha causado un dramático descenso en las audiencias del cine. La mutua incomprensión o indiferencia entre los sectores cinematográfico y televisivo deben dar paso a una política de promoción y subsidio más generosa si el cine quiere llegar con algún vigor al siglo XXI.

De las nuevas tecnologías, el video ha ofrecido las mayores oportunidades al desarrollo de la cultura audiovisual. Con respecto al mercado, se han hecho algunas menciones del poder distorsionador de este medio, con su influencia sobre el consumo privado y doméstico, y se ha señalado el hecho de que está controlado, en términos de redes de distribución, por las empresas internacionales de comunicación. Por otra parte, el video ha sido utilizado para crear empresas alternativas de lucha popular. El director Patricio Guzmán discute el uso del video en Chile durante la dictadura de Pinochet:

> El Frente Manuel Rodríguez ha filmado sus propios actos de guerra, como el sabotaje y los ataques a las fuerzas de la represión. (...) En otro nivel, el periódico *Análisis* ha producido sistemáticamente un videomagazín que contiene los acontecimientos más destacados del mes. Diferentes organizaciones culturales y políticas y grupos estudiantiles regularmente filman las manifestaciones y movilizaciones populares (...) en Chile. De esta manera, el video, debido a su bajo costo y a las facilidades que ofrece para la edición, ha estimulado un impulso documental cuyo objetivo principal es garantizar un testimonio de la realidad, fortaleciendo de esta manera el restablecimiento o la continuidad de la cinematografía de la resistencia en Chile[13].

11 O. Getino, *op. cit.*, p. 230.
12 *Ibíd.*, p. 233.
13 Patricio Guzmán, "El video, formato o arma", en Filmoteca UNAM (ed.), *Video, cultura nacional y subdesarrollo*, México, UNAM, 1985, p. 59.

El video también permitió una distribución alternativa flexible. Los boletines mensuales de noticias de *Análisis* fueron llevados a los pueblos miserables de todo el país. Otros ejemplos del uso del video en las organizaciones populares como herramienta educativa y didáctica abundan a lo largo del continente. Obviamente, en la década de los años noventa se continuarán realizando películas argumentales, pero serán apoyadas por una vigorosa y creciente cultura audiovisual. En algunos países con escasos recursos el video sigue siendo una manera práctica y poco costosa de captar y difundir imágenes en movimiento.

Otro intento de garantizar la supervivencia del cine ha sido tratar de conformar grandes mercados en el continente. Desde los tiempos de Simón Bolívar el sueño de una *patria grande* que trascienda las fronteras nacionales ha seducido a los intelectuales. Su más reciente encarnación cinematográfica ha sido *Sur* (1988), de Fernando Solanas, en la cual un grupo de hombres —un intelectual, un sindicalista, un progresista oficial del ejército y un cantante popular— se sientan alrededor de una *mesa de sueños*, y planean la posible libertad del Sur, en su constante batalla contra la hegemonía del Norte. Fue un sueño perseguido por los nuevos cinematografistas de los años sesenta, quienes formularon un programa de independencia política y cultural panamericana. Como hemos visto, este programa aún permanece en la mesa de los sueños, y ha sido continuado actualmente por la Fundación Latinoamericana de Cinematografistas, el Festival de Cine Latinoamericano y la escuela de cine de La Habana. Fuera del deseo de una conciencia latinoamericana que podría disolver las fronteras, hay sólidos argumentos económicos para apoyar la discusión. Getino señala que el mercado latinoamericano, en total, es extremadamente amplio.

> Sólo en América Latina y el Caribe, excluyendo a España y Portugal, el cine ocupa el siguiente lugar:

Producción anual de largometrajes	220-250
Número de salas de cine	10.000
Número de butacas	6 millones
Número de espectadores por año	900-1.000 millones

> Si agregamos a estas cifras España, Portugal y los países africanos de habla hispana o portuguesa, además de la población hispanoparlante de los Estados Unidos, el cuadro global sería el siguiente:

Producción anual de largometrajes	350
Número de salas de cine	14.000
Número de espectadores al año	1.200-1.400 millones[14]

Hasta ahora, este mercado ha sido dominado desde el extranjero. Como nuestro análisis lo ha revelado, las culturas nacionales continúan siendo la piedra de toque para hacer cine. Sin embargo, la búsqueda de una mayor cooperación regional sigue siendo esencial para alcanzar a este público potencial. Las estrategias para lograr este esquivo objetivo se están realizando, sin embargo, en un momento en el que las bases ideológicas y tecnológicas del medio están haciendo que las culturas nacionales y regionales parezcan cada vez más obsoletas.

En lugar de concluir con la desesperanzadora imagen de un convulsionado mundo transnacional de signos e impulsos electrónicos, en el cual los perdedores, como siempre, serán aquellos que estén en la periferia de las nuevas tecnologías, debemos señalar, en cambio, la extraordinaria elasticidad de los cineastas latinoamericanos a través de la historia, que han hecho y continúan haciendo películas a pesar de todas las dificultades. En el presente ambiente político y cultural aún existe una generación de cinematografistas con una idea en la cabeza y una cámara en la mano. García Márquez resumió esta atmósfera de optimismo en el discurso que pronunció en la inauguración de la Fundación Latinoamericana de Cine en 1985: "Entre 1952 y 1955 —dijo— cuatro de los que estamos a bordo de este barco estudiamos en el Centro Sperimentale en Roma: Julio García Espinosa, viceministro de Cultura para el Cine; Fernando Birri, el gran papa del *nuevo cine* latinoamericano; Tomás Gutiérrez Alea, uno de sus más notables artistas, y yo, que no quería nada distinto en la vida que convertirme en el cinematografista que nunca fui". Y agregó: "El hecho de que esta noche todavía estemos hablando como locos de la misma cosa, después de treinta años, y de que estén con nosotros muchos latinoamericanos de todas partes y de distintas generaciones, que también hablan de la misma cosa, lo concibo como una prueba más de una idea indestructible"[15].

14 O. Getino, *op. cit.*, p. 132.
15 Gabriel García Márquez, citado en *Anuario 88*, Escuela Internacional de Cine y Televisión, La Habana, 1988, p. 1.

BIBLIOGRAFÍA

Esta es una guía de las fuentes más accesibles en inglés sobre el cine latinoamericano utilizadas en este estudio. Puede encontrarse una bibliografía más especializada en los pies de página, y en la bibliografía de Burton sobre el nuevo cine latinoamericano, abajo citado.

Almendros, Néstor, *A Man with a Camera*, Londres, Faber and Faber, 1985.

Armes, Roy, *Third World Film Making and the West*, Berkeley, University of California Press, 1987.

Aufderheide, Patricia (ed.), *Latin American Visions: Catalogue*, Filadelfia, The Neighborhood Film/Video Project of International House of Philadelphia, 1989.

Bradford Burns, E., *Latin American Cinema: Film and History*, Los Angeles, University of California Press, 1975.

Barnard, Tim, *Argentine Cinema*, Canadá, Nightwood, 1986.

Burton, Julianne, "Film Artisans and Film Industries in Latin America, 1956-1980: Theoretical and Critical Implications of Variations in Modes of Filmic Production and Consumption", Washington, The Wilson Center Latin American Program, *Working Papers No. 102*, 1981.

——, "Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory", *Screen* 26, Nos. 3-4, 1985.

——, "Seeing, Being, Being Seen: *Portrait of Teresa* or the Contradictions of Sexual Politics in Contemporary Cuba", *Social Text* 4, 1981, pp. 79-95.

——, "The Hour of the Embers: On the Current Situation of Latin American Cinema", *Film Quarterly* 30, 1, 1976, pp. 33-44.

——, *The New Latin American Cinema: An Annotated Bibliography of Sources in English, Spanish and Portuguese: 1960-1980*, Nueva York, Smyrna Press, 1983.

—— (ed.), *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, Austin, University of Texas Press, 1986.

Chanan, Michael, *Chilean Cinema*, Londres, BFI, 1976.

—— (ed.), *Santiago Álvarez*, Londres, BFI, Dossier 2, 1980.

—— (ed.), *Twenty-five Years of the New Latin American Cinema*, Londres, BFI, 1983.

——, *The Cuban Image*, Londres, BFI, 1985.

Coad, Malcolm, "Rebirth of Chilean Cinema", *Index on Censorship* 9, 2, 1980, pp. 3-8.
De Usabel, Gaizska S., *The High Noon of American Films in Latin America*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.
Downing, John H. (ed.), *Film and Politics in the Third World*, Nueva York, Autonomedia, 1987.
Fusco, Coco (ed.), *Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema*, Buffalo, NY, Hallwalls Contemporary Arts Center, 1987.
Gabriel, Teshome, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.
García Márquez, Gabriel, "Of Love and Levitation", entrevista con Holly Aylett y Patricia Castaño, *Times Literary Supplement*, 20-26 octubre 1989, pp. 1152 y 1165.
——, *Clandestine in Chile*, Cambridge, Granta, 1989.
Georgakis, Dan y Lenny Rubenstein, *Art, Politics, Cinema: The Cineaste Interviews*, Londres, Pluto Press, 1985.
Gutiérrez Alea, Tomás, *The Viewer's Dialectic*, La Habana, Editorial José Martí, 1988.
Johnson, Randal, *Cinema Novo x 5*, Austin, University of Texas Press, 1984.
——, "Brazilian Cinema Novo", *Bulletin of Latin American Research* 3, No. 2, 1984, pp. 95-106.
——, *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987.
——, "The Nova República and the Crisis in Brazilian Cinema", *Latin American Research Review*, vol. XXIV, No. 1, 1989.
—— y Robert Stam (eds.), *Brazilian Cinema*, New Jersey, Associated University Press, 1982.
King, John y Nissa Torrents (eds.), *The Garden of the Forking Paths: Argentine Cinema*, Londres, BFI, 1987.
King, John, "Cuban Cinema: A Reel Revolution?", en R. Gillespie (ed.), *Cuba after Thirty Years: Rectification and the Revolution*, Londres, Frank Cass, 1990, pp. 140-160.
——, "Assailing the Heights of Macho Pictures: Women Film-makers in Argentina", en J. Lowe y P. Swanson (eds.), *Essays on Hispanic Themes in Honour of Edward C. Riley*, University of Edinburgh, 1989, pp. 320-332.
Kolker, Robert, *The Alerting Eye: Contemporary International Cinema*, Nueva York, Oxford University Press, 1983.
López, Ana, "The Melodrama in Latin American Films: Telenovelas, and the Currency of a Popular Form", *Wide Angle* 7, 3, 1985, pp. 4-13.
——, "A Short History of Latin American Film Histories", *Journal of Film and Video* 37, 1985, pp. 55-69.

——, "Towards a 'Third' and 'Imperfect' Cinema: A Theoretical and Historical Study of Film-making in Latin America", disertación de Ph.D., University of Iowa, 1986.
McBean, James Roy, *Film and Revolution*, Bloomington, Indiana University Press, 1975.
Mattelart, Armand, *Multinational Corporations and the Control of Culture: The Ideological Apparatuses of Imperialism*, Brighton, Harvester Press, 1982.
—— (ed.), *Communicating in Popular Nicaragua*, Nueva York, International General, 1986.
Minstron, Deborah, "The Institutional Revolution: Images of the Mexican Revolution in the Cinema", disertación de Ph.D., Indiana University, 1982.
Mora, Carl J., *Mexican Cinema: Reflection of a Society, 1896-1980*, Berkeley, University of California Press, 1982.
Myerson, Michael (ed.), *Memories of Underdevelopment: The Revolutionary Films of Cuba*, Nueva York, Grossman, 1973.
Paranagua, Paulo Antonio, "Women Film-makers in Latin America", *Framework* 37, 1989, pp. 129-138.
Pettit, Arthur G., *Images of the Mexican American in Fiction and Film*, College Station, Texas A & B University Press, 1980.
Pick, Zuzana, "Towards a Renewal of Cuban Revolutionary Cinema: A Discussion of Cuban Cinema Today", *Cine-tracts* 7-8, 1979, pp. 21-31.
——, "Chile: The Cinema of Resistance 1973-79", *Cine-tracts* 9, 1980, pp. 18-28.
——, "The Cinema of Latin America: A Constantly Changing Problematic", *Cine-tracts* 9, 1980, pp. 50-55.
——, "Chilean Cinema in Exile" (1973-1986)", *Framework* 34, 1987, pp. 39-57.
—— (ed.), *Latin American Filmmakers and the Third Cinema*, Ottawa, Carlton University, 1978.
Pines, Jim y Paul Willemen (eds.), *Questions of Third Cinema*, Londres, BFI, 1989.
Ramírez, John, "Introduction to the Sandinista Documentary Cinema", *Areito* 37, 1984, pp. 18-21.
Ranvaud, Don, "Interview with Fernando Solanas", *Framework* 10, 1979, pp. 34-38.
——, "Interview with Raúl Ruiz", *Framework* 10, 1979, pp. 16-18.
Reyes Navares, Beatriz, *The Mexican Cinema: Interviews with Thirteen Directors*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1976.
Rocha, Glauber, "History of Cinema Novo Part 1", *Framework* 11, 1980, pp. 8-10.
——, "History of Cinema Novo Part 2", *Framework* 12, 1980, pp. 18-27.
——, "Humberto Mauro and the Historical Position of the Brazilian Cinema", *Framework* 11, 1980, pp. 5-8.
Schnitman, Jorge, *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*, New Jersey, Ablex, 1984.

Stam, Robert, "Censorship in Brazil", *Jump Cut* 21, 1979, p. 20.
——, "The Fall", *Jump Cut* 22, 1980, pp. 20-21.
——, "Slow Fade to Afro: The Black Presence in Brazilian Cinema", *Quarterley Review of Film Studies* 36, 2, 1982-3, pp. 16-32.
——, "Hour of the Furnaces and the Two Avant Gardes", *Millennium Film Journal* 7-9, 1980, pp. 151-164.
Xavier, Ismail, "Allegories of Underdevelopment: From the 'Aesthetics of Hunger' to the 'Aesthetics of Garbage' ", disertación de Ph.D., New York University, 1982.

Varias revistas de cine —*Afterimage, Jump Cut, Cine-tracts, Framework, Cineaste, Screen*— publican con frecuencia artículos sobre cine latinoamericano o han publicado ediciones especiales sobre el tema; para referencias, véase Burton y las notas de pie de página de su libro. La revista especializada *Variety* ha publicado un número anual, "Latin American and Hispanic Market Survey", en los últimos 15 años. La investigación más reciente consultada para este trabajo corresponde a marzo 22-28 de 1989.